

**TRANSMISSIONS « FABULEUSES », CONTES ET
INVRAISEMBLANCES DANS *LA PETITE FILLE QUI
AIMAIT TROP LES ALLUMETTES* DE GAÉTAN SOUCY ET
L'OGRE DE GRAND REMOUS DE ROBERT LALONDE**

[Mycours.com](https://www.mycours.com)

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La partie analytique de ce mémoire porte essentiellement sur des questions narratologiques et pragmatiques appliquées au corpus québécois contemporain, plus spécifiquement à deux romans qui se rattachent à l'univers merveilleux des contes et s'en inspirent : *L'Ogre de Grand Remous* (1992) de Robert Lalonde où il est question du Petit Poucet et de la figure de l'ogre, ainsi que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy, dont le titre suggère au lecteur une certaine influence de *La petite fille aux allumettes* d'Andersen. Ces œuvres ont d'ailleurs fait l'objet de plusieurs études dont quelques-unes démontrent comment ces romans se rapprochent du territoire du conte⁸, d'une part à cause du jeu des références intertextuelles qui nous renvoie sans cesse à ce genre littéraire merveilleux, mais aussi, d'autre part, grâce à leur rapport avec l'oralité, le système d'adresse établi entre les narrateurs et leurs narrataires et à la « parole conteuse » qui s'y déploie.

J'avancerai l'hypothèse que la présence du conte dans la diégèse affecte aussi, dans ces deux romans, les postures d'énonciation des narrateurs et leur fiabilité, tout en tentant de répondre à la question suivante : comment le conte, genre pouvant raconter le fabuleux et faire basculer le récit dans l'invraisemblable, vient-il s'inscrire dans la narration des personnages et influencer la façon de raconter l'histoire?

Pour ce faire, je m'intéresserai à la narratrice féminine de Lalonde, Aline, qui s'inscrit dans la lignée des conteuses et à celle de Soucy, Alice, qui par son langage

⁸ Celle de Maïté Snauwaert, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain » (2007), sur le roman de Soucy où elle tente de « mesurer la façon dont le roman québécois contemporain renoue avec le conte comme univers de fiction et, surtout, comme posture d'énonciation », et l'article de Krzysztof Jarosz « Quand un conte se fait roman » (2007), sur celui de Lalonde.

singulier et sa qualité de « secrétaire », rapporte le récit de ses tribulations suivant la mort de son père. Ces deux narratrices homodiégétiques semblent en effet adopter une posture d'énonciation qui est très près de celle du conteur, ce qui m'amènera à la notion théorique de narrateur conteur. Par ailleurs, je souhaite aussi mettre en évidence le fait que ces narratrices possèdent des capacités étonnantes qui contreviennent à la vraisemblance. Aline, elle, outrepassa à plusieurs reprises le savoir habituellement attribué à un narrateur homodiégétique adoptant une perspective omnisciente. Quant à Alice, son illettrisme contrevient à la possibilité même de cette narration, à son écriture dans le grimoire. Ces transgressions font d'elles deux narratrices bien improbables. Selon moi, ces accroc à la vraisemblance pragmatique (narrateur impossible, paralepse, etc.) pourraient aussi répondre au caractère merveilleux et irréel du conte. Ce qui m'amène à l'idée d'une « transmission fabuleuse », d'une voix qui contourne les apories et les obstacles pour transmettre en toute invraisemblance des récits qui outrepassent la mémoire ou les facultés langagières des narratrices.

Cette réflexion contribuera à faire émerger une nouvelle manière de considérer les narrateurs de ces œuvres, plusieurs de ces questions sur la voix narrative ayant été peu travaillées jusqu'à aujourd'hui, et pourrait trouver une résonance dans d'autres romans québécois de la même époque.

CHAPITRE 1

LA PROBLÉMATISATION DE LA TRANSMISSION NARRATIVE

Le roman « postmoderne » québécois épouse des formes narratives variées qui déportent dans de nombreux cas, me semble-t-il, notre attention sur la voix narrative en train de s'énoncer, et sur les divers effets esthétiques et pragmatiques engendrés par sa mise en scène. La narration se complexifie et ne semble plus aller de soi; les critiques mettent au jour la difficulté à rendre l'histoire des récits contemporains, envahis par une pléthore de personnages confrontés à l'inénarrable ainsi qu'à des narrateurs impotents et sans contrôle, ou « surcompétents », faisant miroiter leur toute-puissance sur le mode de l'ironie ou du ludisme. Bref, la mise à mal des codes de vraisemblance entraînant la problématisation de la transmission narrative marque plusieurs œuvres actuelles. Des histoires sans queue ni tête, qui soulignent leurs propres achoppements, leurs limites, ou la faillibilité de leur narrateur, tendent à créer un effet de brèche dans la narration. Le récit interroge donc de plus en plus la manière de raconter des histoires, parfois jusqu'à hisser l'acte même de la transmission comme véritable sujet de la narration⁹, quitte à se générer directement à partir des problèmes de transmission de l'histoire et de sa mise en voix.

⁹ À ce sujet, Roland Barthes écrivait déjà, en 1966 dans *Communications* 8, à propos de la littérature qui lui était contemporaine : « [...] aujourd'hui, écrire n'est pas " raconter ", c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent (" ce qu'on dit ") à cet acte de locution » (Barthes, 1966 : 21). Ce n'est donc pas une préoccupation singulière à la modernité que de s'intéresser à l'acte de raconter, et aux multiples mises en abyme de l'acte énonciateur, de la lecture et de l'écriture. Toutefois, on pourrait suggérer que la littérature contemporaine se distingue par son propos davantage centré sur la difficulté de raconter, et le doute posé sur la narration lorsque le texte souligne les ratés et les transgressions du narrateur.

D'ailleurs, du côté des études de la narrativité contemporaine, un des constats qui est communément partagé est celui d'une mutation formelle du paradigme narratif¹⁰, faisant advenir de nouvelles modalités de la transmission narrative. Cette mutation, qui dépasse largement le contexte littéraire québécois, a comme principal impact d'appeler un nouveau pacte de lecture, qui pourrait sembler, à première vue, sacrifier l'illusion romanesque au profit d'une mise en lumière des procédés et des artifices littéraires. Pourtant, même s'il y a parfois sabotage volontaire de l'adhésion au raconté, empêchant le lecteur de se plonger naïvement dans la fiction, ces stratégies peuvent paradoxalement être le lieu d'une nouvelle connivence avec le lecteur, qui acceptera, en se sachant d'avance le jouet d'une « voix » qui peut se révéler manipulatrice ou indigne de confiance, d'y adhérer tout de même et de « suspendre son incrédulité¹¹ ».

L'article de Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle » (1995) montre bien l'évolution des différentes modalités du « protocole pragmatique » du pacte romanesque, le pacte d'illusion consentie, et fait prendre conscience que dans l'histoire de la vraisemblance, les conventions changent. Par exemple, le statut omniscient accordé au narrateur hétérodiégétique n'a pas toujours été « autorisé ». Il y eut un temps où le pacte entre l'auteur et le lecteur, pour que ce dernier adhère à la fiction, exigeait alors du narrateur que les circonstances de sa narration soient possibles et qu'il ne révèle que ce qu'il pouvait connaître, ce qui lui permettait de respecter la vraisemblance pragmatique.

Au Moyen Âge, où l'énonciation était conçue comme une re-production, la vraisemblance pragmatique exigeait que le récit ne relate que ce qui était « historique » (soit vécu par l'auteur, connu par des documents, ou su par la *vox populi*). Le lecteur devait pouvoir supposer que le narrateur était au courant de ces faits, puisqu'il ne pouvait, selon la

¹⁰ Voir à ce sujet Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), « Modalités du pacte romanesque contemporain », *La transmission narrative*, Québec, Nota Bene, 2011, p.8.

¹¹ Je fais ici référence à la « suspension volontaire de l'incrédulité », ou « willing suspension of disbelief », de Coleridge (*Biographia Literaria*, 1817).

convention, dire que ce qu'il pouvait effectivement savoir. Cela explique, entre autres, le procédé du manuscrit trouvé ou le fait que le narrateur prenne le soin d'indiquer son mode d'information et les circonstances de son énonciation. L'autorité fictionnelle dépendait, entre autres, de cette vraisemblance pragmatique, reposant sur l'autorité de la voix narrative. Le narrateur, en plus d'être dûment informé, devait posséder quelques qualités : il devait être tenu pour véridique (digne de confiance) et compétent lorsqu'il se lançait dans un acte d'assertion.

Le concept de vraisemblance aristotélien recommandant la *mimesis* a également renouvelé, toujours selon Cavillac, le problème de l'autorité fictionnelle. Comme la *mimesis* ne peut représenter que des actions et des actes publics, et non des sentiments et des pensées qui ne peuvent être perçus de l'extérieur, la « sphère du privé » (récit de vie intérieure, vie ordinaire non cautionnée par l'histoire, etc.) est difficilement racontable sans se heurter à la vraisemblance pragmatique, puisqu'étant privée de l'autorité de l'Histoire, nul n'aurait pu en être informé. La possibilité du récit et la *captatio illusionis* sont compromises. Entre donc en jeu l'utilisation de la première personne, l'autotémoignage. Par contre, comme l'autorité de ce personnage-narrateur ne va pas de soi, il entraîne un autre problème : l'authenticité et la fiabilité de ce narrateur – garante de l'autorité fictionnelle – sont indécidables. Sa parole peut sembler moins fiable si elle n'est jamais vérifiée par d'autres témoins. Même ses compétences pour narrer une histoire ne sont peut-être pas suffisantes, comme les récits où le narrateur, par exemple, est illettré. Cela entraîne la suspicion du lecteur. La narration dans ces cas est a priori impossible si l'on n'admet pas la présence d'un « auteur impliqué », dont le narrateur dépend. Le problème sera plus ou moins résolu par des procédés permettant d'extérioriser cette vie secrète enfouie au cœur des personnages en la rendant publique, par la médiation du discours direct, oral ou écrit (longues conversations, monologues à voix haute surpris par des témoins, missive, etc.). Mais encore là, on se placera parfois dans des situations extrêmes qui tout en assurant la vraisemblance pragmatique, contreviendront à la vraisemblance empirique et diégétique (Cavillac, 1995 : 41).

On peut donc sentir venir la crise narrative, minée par l'incompatibilité entre la vraisemblance mimétique et la vraisemblance pragmatique en régime hétérodiégétique. Cavillac donne l'exemple du *Quichotte* de Cervantès, dans lequel elle met de l'avant l'invention métafictionnelle. Mettant méthodiquement en doute le concept même de vraisemblance, réfléchissant sur les procédés habituels du roman servant à asseoir cette vraisemblance, le récit lui-même devient une mise en garde autoréflexive par l'utilisation de ces procédés poussés jusqu'à l'illogisme. Cela en vient à détruire l'autorité narrative puisque le narrateur se refuse souvent à trancher lui-même, en s'en remettant au lecteur, comme s'il lui transférait l'autorité et semblait dire au lecteur : « il n'y a pas de narrateur au-dessus de tout soupçon ».

Ces questionnements sur la vraisemblance pragmatique, en passant de l'intenable discours de la fiction hétérodiégétique à l'irrecevable discours de la fiction autodiégétique, ont permis une prise de conscience fertile. En effet, de nos jours, les auteurs contemporains n'hésitent pas à jouer de ces impossibilités mêmes et à les mettre en scène dans leurs œuvres, en employant, par exemple, des narrateurs non-fiables ou incompetents, en usant parfois sournoisement des paralepses et des paralipses pour piéger le lecteur, etc.

1.1 LE NARRATEUR NON FIABLE

C'est en observant la question de la non fiabilité qui plane sur la narratologie contemporaine – surtout la branche cognitive – que l'on pourra éclairer certains aspects liés à la réception.

Le récit peut receler des pièges, tendus ou non par le narrateur, et mettant en péril la compréhension du lecteur dont les erreurs d'imagination et la prédisposition à « considérer les narrateurs comme fiables » – et à penser que « l'auteur joue franc jeu : que lui ou elle a construit son œuvre de façon à rendre manifeste ce qu'il est approprié d'imaginer » (Currie, 2010) – peuvent l'amener à faire des interprétations erronées. Gregory Currie, dans son article « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », considère que ce phénomène de confiance aveugle investie dans l'instance du narrateur

provient entre autres d'une double erreur de la part du lecteur qui, présupposant que « [l'] auteur [a] une connaissance privilégiée de [ses] personnages et des événements auxquels ils participent », a tendance à le confondre facilement avec le narrateur, ou à le considérer comme une catégorie analogue, étant donné leur « responsabilité » similaire (leur fonction de régie du texte) : « car pour nous l'auteur est responsable du texte que nous avons devant nous, et le narrateur est quelqu'un dont il est fictionnel de dire qu'il est responsable du texte que nous avons devant nous. » (Currie, 2010)

La question de la voix dans le récit, « qui parle? », peut donc amener le lecteur à soupçonner l'instance narratrice surplombant et dirigeant le récit lorsque cette dernière semble indigne de confiance, qu'elle soit mensongère, incompétente, ou impropre à transmettre l'histoire, bref, à laquelle on ne peut totalement se fier. La question de sa fiabilité se pose également dans les cas où les frontières entre la fiction et la réalité, ainsi qu'entre la vérité et le mensonge sont brouillées.

C'est tout d'abord dans les travaux de Wayne C. Booth, précisément dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), que le terme « unreliable narrator » ou narrateur non fiable est utilisé pour parler d'un narrateur qui ne respecterait pas, dans ses paroles ou dans ses actions, les normes de l'œuvre, c'est-à-dire pour lui les normes de l'auteur implicite¹² – « un second moi de l'auteur » qui gèrerait et surplomberait le récit. Une certaine distance, un peu comme un décalage, s'inscrit entre ces deux pôles qui se partagent la relation du récit et vient semer le doute sur la fiabilité du narrateur (comme si l'instance auctoriale implicite du récit nous pointait les failles du narrateur, semant le doute dans l'esprit du lecteur). Le degré de fiabilité, cependant, n'est pas toujours aisé à saisir :

Parfois il est presque impossible de décider si le narrateur se trompe, et à quel degré il le fait; parfois il est facile d'en décider : quand il y a

¹² « I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not » (1961 : 158-159), cité par Ansgar F. Nünning dans « Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches » (2005 : 91).

confirmation explicite, ou bien lorsque les faits sont contredits par un témoignage. (Booth, 1977 : 106)

Cette réflexion s'est poursuivie et se retrouve dans les travaux sur l'« unnatural narratology » des chercheurs du Nordisk Institut, comme Ansgar F. Nünning, Brian Richardson et Monika Fludernik, qui ont exploité le concept de non fiabilité et qui l'inscrivent dans une perspective propre au « tournant cognitif » de la narratologie. Considérant que les formes contemporaines de récits s'éloignent de plus en plus du récit naturel (se dirigeant vers l'« unnatural narration »), ces théoriciens redéfinissent la narration non fiable, en se détachant de la posture de Booth pour qui ce type de narrateur consistait en « un écart par rapport aux normes de l'auteur implicite » (Patron, 2009 : 144), afin de le penser davantage comme « une décision interprétative de la part du lecteur ou du critique » (Patron, 2009 : 144). On peut parler, à l'instar des tenants de l'école allemande (Fludernik, Richardson), de ces « *unnatural voices* » qui lézardent les fictions contemporaines. Elles font partie du paysage littéraire et se posent parfois comme une réflexion sur l'inénarrable, sur les limites du dire, sur la nature même de la communication qui est faillible.

Lorsqu'on parle de non fiabilité, on peut aussi se questionner sur les intentions du narrateur; cherche-t-il à tromper de manière délibérée, ce qui ferait réellement de lui un narrateur non fiable, ou est-il seulement un narrateur faillible, cherchant à rapporter un récit malgré les failles et les limites (oublis, connaissances insuffisantes, etc.) qui caractérisent la transmission du récit?

Ansgar Nünning, pour sa part, postule qu'il n'est pas nécessaire de se reposer sur la notion d' *implied author* pour expliquer ce qui crée l'impression de fiabilité ou de non fiabilité, mais qu'elle peut être expliquée par les termes de « dramatic irony » ou de « discrepant awareness ¹³ » que le lecteur pressent, par exemple, lorsqu'il se trouve devant

¹³ Citation originale : « To explain the mechanisms that stand behind the impression that a narrator is of questionable reliability it is not necessary to postulate an implied author but simply to have

des contradictions dans le système de valeurs et de normes des narrateurs qu'il ne partage pas ou qui ne sont pas partagées par le « texte » lui-même.

Nünning établit également une différence entre « la non fiabilité factuelle (le narrateur ne raconte pas les faits tels qu'ils sont censés s'être déroulés dans le monde fictionnel) » considérée comme la narration non fiable, et « la non fiabilité morale ou idéologique (le narrateur fait des commentaires ou porte des jugements qui s'écartent des normes habituelles) » considérée comme une narration « indigne de confiance » (untrustworthy) (Patron, 2009 : 144). Selon la lecture qu'en fait Sylvie Patron, Nünning traque les indices linguistiques ou textuels qui entraîneraient la reconnaissance d'une narration non fiable : contradictions à l'intérieur du discours du narrateur, contradictions entre le discours du narrateur et ses actions, divergences entre deux récits du même événement dans les récits à narrateurs multiples, marques linguistiques de subjectivité (Banfield), conflits entre l'histoire et le discours, etc. (Patron, 2009 : 145) Tous ces indices concourent au même dessein, selon Patron, « [l]e but de la narration non fiable [étant] de focaliser l'attention du lecteur sur le narrateur plutôt que sur l'histoire narrée » (Patron, 2009 : 145).

La non fiabilité est aussi un enjeu étudié par Frank Wagner, à l'écoute des « bruits » menaçant la transmission narrative des œuvres contemporaines, de la « friture sur la ligne des récits » qu'on peut percevoir depuis le *Don Quichotte* de Cervantès (Wagner, 2011 : 4). La transmission de l'histoire est, selon lui, perturbée par « une exacerbation du rôle dévolu aux instances émettrice et réceptrice de la “communication” littéraire » (Wagner, 2011 : 4) – comme l'utilisation massive des procédés métatextuels dans les récits – qui oblige le lecteur à de constants « va-et-vient entre immersion fictionnelle et émergence » (Wagner, 2011 : 8), mais qui, toutefois, détient le pouvoir bénéfique de « désaliéner le lecteur en l'aidant à se libérer des séductions pernicieuses d'un réalisme perçu comme frelaté ».

recourse to the concept of structural or dramatic irony. The structure of unreliable narration can be explained in terms of dramatic irony or discrepant awareness. » (Nünning, 1997 : 87)

(Wagner, 2011 : 4) Cette observation sur les facteurs de la mutation de la transmission dans le roman contemporain l'amène aussi à s'interroger sur la fiabilité des narrateurs en relevant « la fréquence du traitement déceptif de la voix narrative dans le roman contemporain » (Wagner, 2011 : 12) dans tous ces « tours et détours » que prennent les récits et les narrateurs qui les racontent.

La non fiabilité peut toutefois être pensée comme une simple modalité au sein d'un ensemble plus large recouvrant les cas de narrations problématiques. D'autres recherches s'y attardent en établissant des catégorisations différentes qui visent à mieux cerner les particularités spécifiques des postures narratives hétérodoxes afin de mettre au jour les principaux « lieux » où la confiance du lecteur est ébranlée ou mise en jeu.

1.2 LES NARRATEURS IMPOSSIBLES, INDÉCIDABLES ET AMBIGUS

Une typologie permettant de catégoriser les différentes figures de narrateurs problématiques a été proposée du côté québécois par Frances Fortier et Andrée Mercier, dans leur projet de recherche « Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain ». Elles entendent étudier les « modalités inédites de la voix narrative » qui problématisent les questions de l'identité, de la compétence et de la crédibilité du narrateur, en dégagant trois configurations. Elles proposent une tripartition efficace en invoquant les figures du narrateur indécidable, du narrateur impossible et du narrateur ambigu, qui ne manquent pas de faire advenir les questionnements suivants, presque au détriment du récit : « Qui, exactement, raconte cette histoire? Ce narrateur est-il apte à la relater? Peut-on se fier à son récit¹⁴? »

¹⁴ Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/narration_impossible.asp, page consultée le 30 novembre 2009.

La problématisation de la transmission narrative étant devenue un enjeu manifeste, souligné, voire thématisé, dans le roman contemporain, il importe de dégager et de classer les principales formes de narration problématique, tout en tenant compte de leurs effets esthétiques et sémiotiques. Cette recherche vise aussi à « déterminer les impacts de ces manifestations sur les théories de la narration » et de montrer que « la problématisation de la narration engage la redéfinition du pacte romanesque contemporain » (CRILCQ). Ces nouveaux outils conceptuels permettent d'aborder des aspects esthétiques de la littérature, ou encore, de constater que la pratique de la lecture et de l'adhésion du lecteur à l'histoire se développe autrement; par exemple, avec le cas de narrateur non fiable qui vient bouleverser le pacte romanesque de vraisemblance. C'est ce que je tenterai plus loin de démontrer en analysant la posture des narratrices dans les romans de Robert Lalonde et de Gaétan Soucy, où ces notions de narration impossible, indécidable et ambiguë, me permettront de caractériser plus précisément le type de « problèmes » qui particularise leur situation de transmission. Pour l'heure, une définition de chaque type de narrateur problématique s'impose. Il est à noter qu'ils peuvent parfois être tous les trois représentés au cœur d'un même roman.

1.2.1 Narrateur impossible

Le narrateur impossible est caractérisé par le doute qui plane sur sa compétence à transmettre un récit. Lorsque la capacité de narrer, qualité indispensable pour un narrateur, lui fait défaut, son récit prend des allures chimériques étant donné le problème d'invraisemblance qui se pose sur le plan de l'énonciation. Ceci, sans doute, ne peut manquer d'ébranler la confiance du lecteur confronté à cette situation de transmission impossible qui, malgré tout, n'empêche pas le récit d'advenir.

Un narrateur décédé qui raconterait sa vie à partir de l'au-delà (comme dans *L'ingratitude* de Ying Chen (1995)), un jeune enfant qui ne dispose pas encore de la faculté du langage et qui se met à raconter des histoires (le bambin de deux ans et demi d'Amélie Nothomb dans la *Métaphysique des tubes* (2000)), seraient des exemples parfaits de ce type

de narrateur. On pourrait aussi y classer tous les personnages dont les aptitudes à raconter et prendre en charge un récit sont compromises; narrateur inconscient, intoxiqué, drogué (un des narrateurs du *Grand livre des fous* de Mathyas Lefebure (2010) qui rapporte ses voyages sur l'acide), ivre, dans le coma ou inapte intellectuellement, voire illettré. Le narrateur impossible est une configuration qui met à mal la vraisemblance de l'existence du récit, puisqu'il est improbable que ce type de personnage puisse raconter une histoire, et donc, par le fait même, que le lecteur puisse avoir accès à cette parole.

Certains émettent des réserves face à la nomination de ce type de narrateur, comme Frank Wagner qui trouve que le terme « impossible » est quelque peu exagéré pour parler de « ces narrations [qui] adviennent malgré tout (que l'on pense à un narrateur-personnage présenté comme dénué d'éducation et de culture, et qui pourtant “parle comme un livre”, et narre bel et bien l'histoire dont les lecteurs prennent connaissance) » (Wagner, 2011 : 19). Il propose des formules telles que « narration improbable » ou encore « problématique » pour le remplacer. Malgré cette suggestion de remplacement terminologique, les caractéristiques de ce type de narration demeurent valides et présentent les mêmes accrocs à la vraisemblance de leur transmission.

1.2.2 Narrateur indécidable

L'indécidabilité d'un narrateur renvoie à la question de l'identité, lorsque le lecteur en vient à se demander « Mais qui raconte cette histoire? ». Le problème n'est pas tant ici l'anonymat d'un narrateur, mais bien une incertitude à désigner qui est le responsable du récit. Par exemple, un des cas les plus exemplaires dans la littérature québécoise est sans doute *Hier* de Nicole Brossard, où « la narration peut être aussi bien attribuée à la technicienne en documentation muséale qu'au personnage de l'écrivaine Carlson et ce, sans véritable résolution » (Fortier et Mercier, 2011 : 335), n'offrant ainsi aucun indice pour déterminer avec certitude l'origine du récit.

La catégorie du narrateur indécidable met donc en lumière la problématique de l'identité, une thématique dominant d'ailleurs l'ensemble de la période contemporaine,

faisant une large place aux autofictions, aux biographies, et autres récits de soi dans la sphère littéraire. Ceci m'amène à m'interroger sur le cas des narrateurs eux-mêmes indécis face à leur propre identité. On pourrait ajouter dans une classe spécifique, selon moi, les narrateurs jugeant eux-mêmes leur identité « indécidable » dans le texte, comme un cas particulier de ce type de narration problématique.

Par exemple, un personnage qui ne parvient pas à se rappeler de son nom et de sa propre identité, comme une des narratrices d'Andrée A. Michaud dans *Le ravisement*, qui ne sait plus si elle s'appelle Marie, Mary ou Marnie (« Puis elle se présentera à son tour, Marie, dit-elle, Mary ou Marnie, je ne sais plus. » (Michaud, 2002 : 164)), et l'autre narrateur principal qui possède deux noms, deux identités (en effet, Mike finira par se faire appeler Harry, et jugera ne plus être le même homme, ne sachant même plus qui il est), appellent aussi la suspicion. Cette identité vague ou dédoublée peut venir porter atteinte à la crédibilité de la voix, souffrant également de l'indécision nominale des narrateurs.

1.2.3 Narrateur ambigu

La dernière catégorie, le narrateur ambigu, ramène l'attention sur les problèmes de fiabilité, un doute se dessinant sur leur authenticité et leur crédibilité. Ce narrateur peut chercher à tromper, à manipuler, se dire fou (comme plusieurs personnages d'Andrée A. Michaud (2002)) ou simplement être victime de ses propres limites (interprétatives), entraînant l'incertitude chez le lecteur qui ne peut se résoudre sur la validité de ses confidences.

Par exemple, la narratrice de *Déloger l'animal* de Véronique Ovaldé (2005), Rose, est une jeune fille de quinze ans, mais ayant l'âge mental d'un enfant de sept ans, et qui va dans un Institut au lieu de fréquenter une école normale. Cette entrée en matière peut déjà nous faire douter de sa crédibilité. Elle prétend raconter l'histoire de la rencontre de ses parents, selon les indices à sa portée, mais elle doute elle-même de la crédibilité de ces sources; en effet, elle recueille les confessions de sa voisine Madame Isis, qu'elle soupçonne de mentir et de la tromper, et celles de Monsieur Loyal, qu'elle croit n'être pas

son vrai père. La fin du récit contredit la vraisemblance de son témoignage. La phrase suivante prouve bien l'échec de l'entreprise de Rose affectée par la précarité de son pouvoir qui la rend non fiable et ambiguë :

Je récolte, j'assemble et j'ajuste les éléments mâles aux éléments femelles, j'étale le soir les éléments mixtes sur le dessus-de-lit dans la chambre dérobée [...] et je fabrique quelque chose, j'ajoute à cet appareil une pincée de tout ce que je connais de maman Rose et de Markus, je saupoudre, je colmate et j'invente jusqu'à ce que ça tienne debout, je m'échine à ce que leur histoire tienne debout. Parfois ce labeur me désespère, il me manque trop d'états, mon pouvoir se délite, clignote et s'évanouit tout à fait. Je n'y arrive pas. (Ovaldé, 2005 : 116)

Il faudrait éviter de conclure de ce classement qu'une narration problématique ne vise uniquement qu'à confondre, qu'à se jouer de son lecteur. Plusieurs œuvres littéraires contemporaines affichent explicitement des signes de non fiabilité et d'ambiguïté faisant en quelque sorte un clin d'œil complice au lecteur, sans pour autant avoir le but de l'empêcher d'adhérer à la fiction, au contraire. Il faut plutôt y voir une nouvelle manière de mettre en récit, de raconter « au-delà du soupçon ».

1.3 NARRATRICE IMPOSSIBLE DANS *LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES* - ALICE ET LE MANUSCRIT ILLISIBLE

Qualifié de « conte romanesque » par Michel Biron (2007), *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy raconte l'histoire de deux orphelins vivant retirés de la société et débute littéralement sur une « fin du monde », dont l'incipit rend compte de manière saisissante : « 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 gare » (*La petite fille* : 13). En effet, après la mort de leur père, forte figure d'autorité pour Alice et son frère, la jeune fille effectue un périple forcé au village voisin où elle doit se rendre pour la première fois afin d'y trouver un cercueil convenable pour enterrer le défunt. L'intrigue est narrée par Alice qui consigne alors tous ces événements dans son grimoire en sa qualité de « secrétaire ». Le mandat de narration que la narratrice s'est elle-même fixée est de « transcrire fidèlement les choses extraordinaires qui [lui] sont arrivées au village » (*La petite fille* : 34). Malgré

cette promesse de retranscription fidèle des événements, le texte souligne, au contraire, ses défaillances langagières (« Je suis obligée d'expliquer les choses très vite et de faire des fautes de latin » (*La petite fille* : 145)), ses incertitudes face à ce qu'elle a déjà écrit puisqu'elle ne peut se relire (« [...] je ne sais pas si j'ai oublié de le dire, je suis obligé à cause de ma cachette d'écrire trop vite pour me relire » (*La petite fille* : 53)), et ses difficultés à rapporter l'histoire, comme la narratrice l'évoque elle-même à quelques reprises : « [...] je n'arrive pas à exprimer précisément ma pensée, fichtre. » (*La petite fille* : 55) Sa compétence à transmettre un récit ne peut manquer d'être remise en doute par le lecteur, qui est de plus confronté à un dévoilement final assez compromettant pour la réalité du manuscrit; l'écriture d'Alice se révèle finalement n'être qu'un gribouillis :

Un 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. [...] je ne peux pas moi-même me relire. (*La petite fille* : 175-176)

Son récit n'est donc pas véritablement fixé à l'écrit, et le manuscrit se trouve à être illisible sous cette forme. De là, le problème de vraisemblance ressenti dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*¹⁵ qui provient de l'impossibilité d'avoir accès à cet écrit d'une petite fille qui, de plus, n'est pas apte à prendre en charge le récit, son utilisation assez problématique de la langue en faisant preuve. En effet, en proie à une « pulsion scripturale » (Marcheix, 2003 : 411) et écrivant dans l'urgence des événements, Alice multiplie les expressions fautives provenant de tournures orales. Déclarant à plusieurs reprises la nécessité et la valeur des mots (par exemple, elle ne veut pas les répéter, car ils

¹⁵ « [À] l'image de nombreux romans québécois contemporains qui mettent en scène toutes sortes de formes d'incompétence narrative », la voix d'Alice se donne comme étant « [...] carrément illettrée (la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy affirme ne tracer que des « l » cursifs et qualifie son manuscrit de « gribouillis », mettant ainsi le lecteur aux prises avec une aporie, celle de l'illisibilité du récit) » (Fortier et Mercier, 2011 : 347).

sont trop précieux pour elle¹⁶), il lui arrive cependant de les employer sans savoir leur véritable sens : « voilà ce qu'il nous disait de sa voix de stentor (je ne sais pas ce que c'est qu'une voix de stentor) » (*La petite fille* : 77). Ou encore elle se rétracte dans le choix de ses termes en mettant de l'avant son manque de connaissances dans le domaine langagier¹⁷, sa parole étant confinée à s'articuler entre les expressions de son défunt père et les tournures soutenues des livres composant la bibliothèque du manoir. Par ailleurs, Daniel Marcheix affirme que ce roman « apparaît comme un "texte-discours" dont la voix narrative repose diégétiquement sur un *dire infiniment labile, incertain* dans sa source et **contesté** dans sa forme » (Marcheix, 2003 : 411. Je souligne). Cette langue singulière qu'est celle d'Alice fait forte impression sur le lecteur et l'alerte dès le départ, selon moi, du potentiel problème de la compétence.

Pour toutes ces raisons, on peut donc formuler le constat que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est un cas de narration impossible, le lecteur se retrouvant face à un récit auquel il n'aurait jamais pu avoir accès en temps normal, du moins de manière écrite. On pourrait par contre être porté à croire que c'est la parole d'Alice, une parole aux inflexions conteuses dans son cas, qui se raconte les phrases qu'elle ne peut écrire et qui nous sont données à lire, comme le laisse penser l'extrait suivant :

Mais c'est égal, en alignant ces / 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. (*La petite fille* : 176)

Pourtant, jusqu'à la toute fin du récit, le texte ne livre aucun indice pouvant permettre au lecteur de se méfier de la tangibilité du récit qu'écrit Alice. Au contraire, on lui laisse supposer que la narratrice dispose de compétences suffisantes, elle qui prend soin de laisser

¹⁶ « [...] j'ai trop besoin des mots pour les gaspiller à les dire deux fois. Je gardai le silence. » (*La petite fille* : 76)

¹⁷ « Fichtre, mais ce n'est pas cornemuse que je voulais écrire, c'est arquebuse. Dieu que ma pauvre tête peut être fatiguée, j'en perds le sens des mots, moi qui n'ai qu'eux. Arquebuse n'est d'ailleurs pas le terme propre, si ça se trouve. » (*La petite fille* : 140)

des traces de sa transmission comme lorsqu'elle détaille les premiers instants de sa mise en récit :

Ma seule chance, si c'est ainsi que ça se nomme, je sentais bien qu'elle consistait à commencer par témoigner, et j'ai pris mon courage à deux mains, c'est-à-dire mon grimoire et mon crayon, et j'ai tracé cette première phrase avec des larmes qui cuisaient dans mes yeux : *Il a bien fallu prendre les choses en main mon frère et moi, car un matin peu à peu avant l'aube...*, ou quelque chose d'approchant, car le temps manque, **tout me manque**, pour que je puisse me relire. (*La petite fille* : 127. Je souligne.)

Donc, même l'écriture lui manque, si l'on devine ce qu'elle veut dire. Le passage suivant crée aussi l'illusion que l'écriture du manuscrit est bel et bien lisible : « Je crois avoir noté ici même dans ce testament cette étrange apparition au moment juste où elle se produisait, une cinquantaine de pages plus haut » (*La petite fille* : 135). Effectivement, on retrouve cette note exactement cinquante pages avant cette déclaration (donc à la page 85). On laisse donc entendre que la narratrice est tout de même consciente de l'endroit exact où se trouve cette allusion dans son texte, et que le grimoire est lisible. Cela fait que la suspicion du lecteur face à l'existence et à la lisibilité du manuscrit n'est pas éveillée avant la fin, lorsque l'inexistence effective de ce récit manuscrit est confirmée, démontrant ainsi l'impossibilité de cette narration dans la forme écrite qu'elle prétend revêtir.

1.4 NARRATRICE AMBIGÛE DANS *L'OGRE DE GRAND REMOUS* DE ROBERT LALONDE - LE CAS D'ALINE, LA « SOUVENANTE » BOTTÉE

Dans *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde, la transmission du récit repose sur quatre narrateurs homodiégétiques principaux, soit trois frères et une sœur, s'étant retrouvés seuls après le départ de leurs parents. On y retrouve les propos de Charles et ses observations dignes d'un cinéaste, ceux d'Aline guidée par sa mémoire de tous les temps et inspirée par ses récits de voyages, ceux de Serge et ses correspondances, et enfin ceux de Julien, le petit dernier, celui qu'on prétend fou et qui communique avec la nature. Chacun d'eux rapporte une partie de l'histoire de leur famille atypique selon son point de vue, comme on peut d'ailleurs le deviner en lisant cet extrait sur la quatrième de couverture :

Il fut une fois Grand Remous. Des années passèrent... Et puis des voix s'élèvent, celles de Charles, d'Aline et de Serge. Et surtout celle de Julien, l'innocent, l'enchanté, le somnambule. Tous disent l'histoire. Jamais la même. (*L'Ogre* : 4^e de couverture¹⁸)

Le roman est découpé en cinq parties, où les voix de ces protagonistes s'entremêlent et se distinguent tout à la fois¹⁹. En effet, dignes des romans postmodernes qui chamboulent les techniques narratives, ces voix, selon Janet Paterson, « produisent rarement un discours unifié. Elles refusent, au contraire, d'admettre une seule vision et une seule autorité et elles subvertissent toute notion de contrôle, de domination et de vérité » (Paterson, 1990 : 18).

Le personnage féminin prénommé Aline, qui représente la mémoire commune de sa famille, occupe la partie centrale et la fin du récit, narrant les parties « Le vieux divan de la mémoire » et « Le barrage ». La fonction testimoniale de sa narration est assez marquée puisqu'elle s'occupera de restituer le fin mot de l'histoire et usera de fréquentes analepses pour faire place aux souvenirs. Sa particularité est de posséder une mémoire de tous les temps, une « mémoire historique et préhistorique » (*L'Ogre* : 84), telle une sorte de Mnémosyne, déesse de la mythologie grecque de la mémoire qui a connaissance de tout ce qui a été, de ce qui est, et de ce qui sera :

Dans un grand ébranlement, ma mémoire s'était déchirée. Je me souvenais de toutes les vies, d'abord les nôtres, puis celles de Georges et de Carmen, et enfin celles de tous les vivants avant nous, dans ce coin de paradis et d'enfer. J'avais beau me répéter [...] que j'inventais, que le délire de Julien m'avait rejointe, que c'était la fièvre et le désespoir qui me donnaient cette ivresse de sorcière : rien à faire, je savais que je me souvenais, que j'étais devenue, sans le vouloir et sans comprendre, commémorante et

¹⁸ Cette citation provient de l'édition de *L'Ogre de Grand Remous* parue au Seuil en 1992.

¹⁹ On peut aussi constater que les niveaux narratifs (intradiégétique ou extradiégétique) s'enchevêtrent, puisqu'on y retrouve des récits enchâssés, par exemple la lettre de Julien dans la narration de Charles, ou encore les rêves de Serge rapportés dans le cahier d'Aline retrouvé par Charles, etc.). Ces derniers mettent déjà le lecteur en garde face aux multiples immixtions de voix extérieures dans le récit premier qui est narré.

obsédée, savante de tous les épisodes, aventures, drames et accidents, survenus à Grand Remous. (*L'Ogre* : 83-84)

Dotée d'un statut exceptionnel de clairvoyante et d'une mémoire étonnante qui expliquent et facilitent, en quelque sorte, ses transgressions narratives, elle dépasse largement le savoir dont les personnages homodiégétiques disposent habituellement. Le fait qu'elle puisse raconter comme un narrateur omniscient des événements auxquels elle n'a pas participé et qui ne lui ont pas été nécessairement racontés (par exemple l'achat de la maison en 1951 par ses parents), ainsi que la facilité qu'elle a de déduire et de rapporter les émotions d'une personne qu'elle n'a jamais connue, constituent des infractions à la fiabilité narrative et amènent un effet d'in vraisemblance pragmatique et empirique. En effet, comme le note Fludernick, qui rapporte ici les idées de Stanzel :

[...] il n'est pas possible d'avoir une focalisation zéro en combinaison avec un récit homodiégétique. Une telle combinaison représente une **infraction par rapport aux paramètres de la vie réelle**, car le narrateur à la première personne est un être humain ordinaire, dépourvu de pouvoirs magiques, il a donc une capacité de connaissance et de perception limitée et, sauf par infraction par rapport à ces paramètres naturels, il ne peut pas se déplacer d'un point de l'espace ou du temps à un autre, et encore moins de la conscience d'un personnage à celle d'un autre²⁰.

En d'autres mots, une narratrice homodiégétique ne peut habituellement pas donner des informations sur la vie intérieure des autres personnages présents dans la diégèse. D'ailleurs, on pourrait considérer cette « altération au parti modal », comme dirait Genette, comme une paralepse²¹, car les informations données dépassent les informations « autorisées par le type de focalisation choisi » (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 719). Ainsi, la transmission narrative assurée par Aline, de par son accès problématique à l'omniscience, peut être mise en doute si l'on n'adhère pas à son pouvoir médiumnique.

²⁰ Propos de Monika Fludernick cité par Sylvie Patron (2009 : 136). Je souligne.

²¹ Selon la définition donnée par Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit*, la paralepse est une « information excédant la logique du type adopté » (Genette, 1983 : 44).

Il y a effectivement matière à s'interroger : peut-on vraiment se fier à sa vision? Est-elle crédible? La narratrice, elle-même ambivalente face à ce qu'elle raconte, affirmant « être incrédule et pourtant sûre de [s]on flot de souvenirs », semble faire partie des narrateurs ambigus. De plus, en parlant de fièvre, de délire, de désespoir et d'ivresse (*L'Ogre* : 84), tout en évoquant son nouveau statut de commémorante, il est bien difficile pour le lecteur de ne pas tenir cette voix en suspicion. Il semble y avoir plusieurs écueils, plusieurs doutes, qui jouent contre sa fiabilité.

L'histoire de ses parents peut-elle vraiment être racontée de manière véridique? Cela est difficilement crédible, car la narratrice confirme qu'à un certain moment de l'histoire, elle ne pouvait qu'inventer « puisque les souvenirs de Georges et de Carmen divergeaient, puisque leurs rappels, leurs récits de cette première nuit différaient » (*L'Ogre* : 93). Aline doit donc construire son récit sur des points de vue divergents. Elle évoque elle-même l'incertitude entre la validité des deux versions qui la fera pencher vers la réécriture de ces « souvenirs ». En plus de la source de sa propre parole qui est incertaine, multiple et éclatée, la fiabilité des dires d'Alice est aussi compromise par la confiance mitigée que témoignent ses frères par rapport à ce qu'elle raconte. La structure du roman se déploie en effet comme un réseau de discours contrapuntiques qui façonne toute l'ambiguïté de cette narration : la version d'Aline est concurrencée par la structure narrative polyphonique qui fait également intervenir les visions tout aussi subjectives de ses trois frères sur ces histoires du passé qui sont sans cesse différentes. Parfois, ses frères abondent dans le même sens, parfois leurs opinions divergent²², mais chacun tente de rejoindre une vérité qu'il ne connaîtra jamais vraiment.

²² Plusieurs extraits démontrent justement les divergences d'opinions entre les quatre personnages, par exemple : « Bullshit! », hurlait Serge, désignant à la fois mon mutisme de commémorante, les raisonnements compliqués de Charlot, tout comme les délires de Julien. » (*L'Ogre* : 88)

1.5 UNE POSTURE D'ÉNONCIATION SINGULIÈRE : SUR LES TRACES DU CONTEUR

On peut observer un autre trait commun entre ces narratrices, en plus du fait que la transmission de leur récit est problématisée. En effet, Aline et Alice se rapprochent d'une figure singulière, celle du conteur. Elles n'hésitent pas à se donner des allures de conteuses, soit en se désignant explicitement ainsi, comme Aline qui se surnomme elle-même « Aline-Schéhérazade » (*L'Ogre* : 102), soit en employant des formules propres au conte, comme le fait Alice : « [...] ça c'est déroulé comme je m'en vais le dire. **Il était une fois**, bien avant que je devienne une source naturelle de sang [...] » (*La petite fille* : 120. Je souligne.). Leur posture de narration est donc différemment influencée par cette présence du conte et de la figure du conteur.

Dans le cas d'Alice, narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, c'est le code énonciatif qui la rapproche le plus de la figure du conteur. Écrivant dans un grimoire son « testament », elle raconte l'histoire de son expérience personnelle au village de Saint-Aldor, comme si elle le formulait oralement, dans ses propres mots. La langue singulière d'Alice, qui « prend un tour original où l'élégance de Saint-Simon se mêle, entre autres, à la vulgarité, le tout mâtiné d'une idiosyncrasie extravagante » (Huglo, 2003 : 147) la rapproche de certaines particularités des conteurs, souvent distingués par leur posture dans le langage, entre la parole singulière et la parole collective. L'aspect d'oralité que la narration d'Alice a conservé va également dans ce sens : toutes les onomatopées (zou, tss), les marques orales, les redondances et les répétitions donnent l'impression d'un texte « dit » plutôt qu'« écrit » et qui n'aurait subi aucune retouche. Le rapport d'adresse, comme un conteur qui s'adresse à son auditoire, est aussi présent dans ce roman. Alice s'adresse directement à un « vous », tout d'abord non identifié qui pourrait faire référence au lecteur, mais qui peu à peu s'incarne en celui que la jeune fille appelle son bien-aimé, paul-marie (*sic*), l'inspecteur des mines, auquel elle parle tout aussi bien à la deuxième personne qu'à la troisième personne (*La petite fille* : 149).

Du côté de la narratrice de *L'Ogre de Grand Remous*, Aline, il y aussi ce jeu d'adresse à un tiers, puisqu'elle parle à ses frères, parfois aux trois à la fois²³, parfois de manière individuelle, par exemple lorsqu'elle raconte directement à Julien ce qu'elle se rappelle de sa naissance. De plus, on la compare à une « chroniqueuse » (*L'Ogre* : 87), une « rappeleuse » (*L'Ogre* : 87) et une « conteuse qui se croyait tarie » (*L'Ogre* : 104). Parfois, elle surpasse même le conteur traditionnel avec ses habiletés : « On me racontait un pouce et je découvrais le mille toute seule. Et, bien sûr, je ne me trompais pas beaucoup, devançant le conteur, lui racontant la suite de son histoire, ma langue déliée, les mots torrentiels. Comment était-ce possible? J'avais donc tout vu, tout entendu ? » (*L'Ogre* : 84). C'est elle qui faisait la lecture des contes à ses frères, et toujours elle qui les tenait sous le joug de ses mille et une histoires qui constituent la leur : « Alors je reprends mon cahier et je continue l'histoire, la mienne, la nôtre : oui, je suis redevenue Aline-Schéhérazaïde, celle du vieux divan, travailleuse forcée des souvenirs, de la genèse de nos commencements. » (*L'Ogre* : 102)

De plus, on pourrait considérer le fait que la narration dans les deux romans est assurée par des narratrices racontant leur expérience personnelle au « je », faisant de la narration autodiégétique un trait commun supplémentaire entre les deux œuvres. Selon Walter Benjamin, dans un texte intitulé « Le conteur », cité dans les travaux de Maïté Snauwaert (2007) et dans ceux de Dominique Rabaté²⁴, « le conte puis[e] dans une expérience personnelle, particulière et concrète, dont est tiré un savoir déjà éprouvé et donc assurément valide pour la communauté qui en est instruite » (Snauwaert, 2007), ce qui fait

²³ On retrouve par exemple le passage suivant : « Eh oui, mes frères, Aline est sur la route, [...] vous vous en doutiez bien, non? » (*L'Ogre* : 101)

²⁴ « [Le conteur] raconte pour transmettre une morale pratique; il est "homme de bons conseils". Il assoit son autorité sur un commerce avec la mort, qui n'est pas conçue comme une séparation définitive, mais comme ce qui permet le legs d'une leçon, la transmission d'une mémoire collective qui passe "de bouche en bouche". Car son récit est tout entier tendu vers la "morale de l'histoire". » (Rabaté, 2006 : 260)

qu'on y emploie très souvent la première personne. Son usage crée effectivement une impression de vraisemblance dans le discours puisque « l'énoncé en première personne est une mimésis du langage ordinaire » (Bloch, 2001 : 223) qui se donne « comme un dialogue oral, sans que le cadre de la fiction ne soit souligné par une mise en scène entraînant un usage spécifique du langage » (Bloch, 2001 : 223). Sylvie Patron, dans son ouvrage *Le narrateur*, ajoute également qu'un « narrateur à la première personne est [...] un raconteur qui s'adresse fréquemment à un narrataire, qui évalue son expérience passée et qui, de son propre aveu, cherche à dégager ce qui est à la fois l'intérêt du récit et le sens de sa vie » (Patron, 2009 : 138). Il n'est donc pas étonnant que l'utilisation du « je » rapportant ce qu'il a vécu soit présente dans les deux romans retenus, narrés de manière autodiégétique.

Cette intégration du phénomène de l'oralité, de la narration autodiégétique et des rapports d'adresse présents dans la narration des œuvres analysées rapproche les deux narratrices de la figure du conteur par bien des aspects. Les postures singulières d'Aline et d'Alice, figures de « souvenante bottée » et de conteuse-secrétarien, soulignent également le thème de la transmission, problématique ou non, au cœur du récit. Par ailleurs, on pourrait aussi dire que le phénomène d'intertextualité à l'œuvre dans les intrigues de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et de *L'Ogre de Grand Remous* s'inscrit dans une esthétique de la filiation, de la transmission. De nombreux intertextes viennent nous relancer sur la piste de la « mémoire du conte », de son héritage et de sa prédisposition à se propager dans les récits de tous types.

