

CONTEMPORANÉITÉS

Éditions Nota bene



PORTRAIT D'UNE PRATIQUE VIVE
LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

SOUS LA DIRECTION DE

RENÉ AUDET ET PHILIPPE MOTTET

PORTRAIT D'UNE PRATIQUE VIVE.
LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

PORTRAIT D'UNE PRATIQUE VIVE.
LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)
EST LE CINQUIÈME TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE: ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

LES AUTEURS

Marc ARINO
René AUDET
David BÉLANGER
Cassie BÉRARD
Emmanuel BOUCHARD
Sylvain BREHM
Catherine P. CUA
Marie CUSSON
Camille DESLAURIERS
Georges DESMEULES
Geneviève DUFOUR
Nadia DUFOUR
Simone GROSSMAN
Aleksandra GRZYBOWSKA
Gisèle LAVIOLETTE
Élise LEPAGE
Michel LORD
Cristina MINELLE
Philippe MOTTET
Michel NAREAU
Luc PEARSON
Mylène TREMBLAY
Steven URQUHART

Sous la direction de
RENÉ AUDET ET PHILIPPE MOTTET

Portrait d'une pratique vive

La nouvelle au Québec (1995-2010)

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval
et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

© Éditions Nota bene, 2013
ISBN: 978-2-89518-446-1

À la mémoire de
Claudette Charbonneau
(Aude)

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE
AU TOURNANT DU XXI^E SIÈCLE :
DÉPLACEMENTS, RENOUVELLEMENT
ET INNOVATION

René Audet
Université Laval

Philippe Mottet
Cégep Garneau

SAISIR LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE RÉCENTE

La nouvelle québécoise jouit d'un statut privilégié, tant au sein de la littérature nationale que dans le corpus des œuvres associées à ce genre, toutes littératures confondues, parues au cours des cinquante dernières années. Au moment de rédiger ces quelques lignes, nous pouvons affirmer que, toutes proportions gardées eu égard à la situation délicate du livre et de la littérature en ce début de XXI^e siècle, elle manifeste une santé certaine et une jeunesse de caractère qui lui semblent acquises depuis un certain temps. C'est que la nouvelle québécoise a désormais une histoire et un âge d'or qu'une minimale distance temporelle nous permet aujourd'hui de fixer à la décennie 1985-1995. Les conditions étaient alors réunies pour permettre un essor marqué et marquant du genre, qu'il importe de rappeler brièvement ici.

De la création et la circulation importante de revues spécialisées (*Solaris* en 1974, *Imagine...* en 1979, *XYZ* en 1985, *STOP*

en 1989), à la fondation de maisons consacrant une large part ou la totalité de leur production éditoriale à la narration brève (XYZ éditeur en 1985, L'instant même en 1986), des moyens de diffusion et de promotion du genre bref ont été mis en place au tournant des années 1980 et au-delà. Distingués par des prix (citons le prix Adrienne-Choquette, créé en 1981) et des concours d'écriture (dont celui de Radio-Canada), les nouvellistes ont trouvé un terrain de jeu, parallèle au territoire des romanciers et des autres figures littéraires marquantes de cette période faste. Les auteurs de la récente *Histoire de la littérature québécoise* le signalent bien : la production littéraire des années 1980 et 1990, caractérisée par un décentrement de tous ordres, fait preuve d'un grand dynamisme, allant d'une littérature en mode mineur et intime à la résurgence d'un baroque et à une spécialisation générique (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 531 *et ss.*). De façon plus spécifique, on a reconnu l'inventivité et l'originalité de la pratique nouvellistique dans cette période, comme en témoignent plusieurs travaux, dont le neuvième tome des *Archives des lettres québécoises* consacré à la nouvelle (Gallays et Vigneault, 1996), une thèse de Cristina Minelle sur la nouvelle et le fragment (2010), l'essai de Gilles Pellerin sur l'édition du « petit genre » (1997), ainsi que le collectif de Jacques Cotnam et Agnès Whitfield (1993) et celui d'André Carpentier et Michel Lord (1997). Il reste assurément bien des chantiers d'étude à mener sur le corpus de cette période, mais des bases solides ont été jetées, auxquelles le chercheur qui s'y intéresse pourra se référer.

Près de vingt ans après cette faste décennie, les lecteurs assidus et les commentateurs perçoivent une évolution manifeste de la pratique de la nouvelle québécoise. D'un point de vue sociologique et institutionnel, les années 1995 à 2010 ont été le théâtre de difficultés économiques, de réorientations éditoriales et de l'apparition de nouveaux joueurs. La fin des années 1990, sous le joug d'une baisse des marchés, n'a pas épargné le champ littéraire. Les éditeurs (XYZ, L'instant même) qui se faisaient les champions de la nouvelle diversifient de plus en plus leur catalogue. La revue *STOP*, après une tentative de migration vers le

Web, cesse ses activités au tournant du millénaire. L'attribution du prix Adrienne-Choquette est suspendue entre 1996 et 1999. Bref, l'enthousiasme des pionniers semble se diluer graduellement et l'esprit novateur, expérimental de la jeune nouvelle québécoise paraît s'émousser.

Il est difficile d'établir une corrélation nette entre les conditions socioéconomiques et l'état d'une pratique culturelle – d'autant qu'il faudrait élargir l'enquête à d'autres genres, à commencer par le roman. Néanmoins, force est de constater que cette dépression économique a été plus ou moins directement un moteur de renouvellement de la nouvelle d'ici : celui des éditeurs, celui des types d'écriture. Au tournant de l'an 2000, de nouvelles maisons sont fondées. Plusieurs d'entre elles font une place significative dans leurs écuries aux auteurs de textes brefs. Marchand de feuilles, Alto, Le Quartanier et La Peuplade, pour ne nommer que celles-là, offrent de nouvelles approches, de nouveaux visages dans une littérature québécoise qui colle davantage ici à une intériorité réflexive, là à une mondialisation galopante, là encore à une culture populaire et américaine ou à la vogue de l'autofiction. Le genre bref n'échappe pas à cette diversification des esthétiques.

Pendant cette quinzaine d'années, la nouvelle telle que pratiquée dans la décennie qui les ont précédées se trouve en effet profondément bousculée. Si l'on considère un instant les esthétiques traditionnellement rattachées au genre bref, soit le fantastique et le réalisme, nous devons admettre que le néo-fantastique qui dominait à la fin des années 1980 disparaît tranquillement du radar¹, de même que les expérimentations formelles, en particulier les recueils à l'architecture rigoureuse ou inusitée. En contrepartie, la nouvelle paraît se démocratiser, surtout à partir de 2000 : souvent d'apparence moins hermétique, plus accessible, elle n'est pour ainsi dire plus réservée aux *happy few*. Très

1. Sa résurgence se fait sous la forme d'un réalisme magique emprunté à la littérature latino-américaine, présent tout à la fois dans la nouvelle et dans le roman contemporains.

souvent réaliste, elle est proche des préoccupations et du quotidien des lecteurs, parfois à la limite de l'autofiction, comme les très prisées nouvelles de Suzanne Myre. Mais comme on le verra dans la suite, entre ces pôles viennent se loger quantité d'œuvres qui ne participent que partiellement, et comme subsidiairement, de ces esthétiques. À telle enseigne qu'on est en droit de se demander s'il ne faudrait pas désormais se référer à d'autres pôles.

Certains déplacements sont perceptibles lorsqu'on considère l'importance rattachée au nom de genre. Le début de la période que nous étudions a été marqué par un délaissement de cette étiquette. Plusieurs ouvrages, jouant sur la frontière entre le recueil de nouvelles éparées et le livre construit ou visant un cadrage moins spécifique, délaissent la mention générique « nouvelles » : certains refusent toute mention – *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994), *Absurderies* de Daniel Pigeon (1996) et *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau (1999) –, alors que d'autres préfèrent une mention originale² ou plus neutre – *L'immense fatigue des pierres. Biofictions* de Régine Robin (1996) et *Téssons. Récits* de Bertrand Gervais (1998). De façon complémentaire (et conséquente), plusieurs recueils affichent un titre jouant avec la polysémie du mot « nouvelle » ; c'est le cas de *Les gens fidèles ne font pas les nouvelles* de Nadine Bismuth (1999), de *J'ai de mauvaises nouvelles pour vous* (2001) et de *Nouvelles d'autres mères* (2003) de Suzanne Myre, de *Nouvelles mémoires* de Marie Claude Malenfant (2002), *Des nouvelles d'hier* d'Andrée Simard (2000), *Des nouvelles de la ville* de Patrick Bouvier (2002), *Des nouvelles d'amis très chers* de Robert Lalonde (1999), des *Nouvelles locales* de Nicole Filion (1999)³. Cette surconscience géné-

2. Sur cette pratique qui caractérise fortement la production novellistique contemporaine de langue française, voir Bedrane (2006).

3. Dans la plupart des cas, il s'agit du premier recueil de nouvelles de l'auteur. Il n'est pas interdit de penser qu'avec une nouvelle venue comme Suzanne Myre, par exemple, beaucoup de lecteurs ont ainsi reçu leur baptême de la nouvelle – ce détournement de la mention générique pouvant être une façon de faciliter une sortie hors du secteur familier du roman.

rique n'est pas qu'un amusement typologique ; il témoigne plus profondément d'une transformation du rapport de l'écrivain avec son genre, avec la matière verbale dont il exploite le plein potentiel d'expression à travers diverses stratégies : architecture feuilletée du recueil, manipulation recherchée des variations de voix narratives, dimension métatextuelle de la narration⁴... Ces explorations formelles s'accompagnent de divers déplacements thématiques, l'intimité, les considérations sociales et culturelles, ainsi que les quêtes de soi et de l'autre meublant un large pan de la production récente.

On peut également noter qu'entre 1995 et 2010, certains recueils de nouvelles ont connu un succès populaire tel qu'ils sont devenus des classiques, non seulement du genre mais également de la littérature québécoise tous genres confondus. *Les aurores montréalaises* (1996) de Monique Proulx, par exemple, a touché un large public et atteint un niveau de reconnaissance qu'aucun recueil de la période dorée n'avait atteint. *Les gens fidèles ne font pas les nouvelles* (1999) de Nadine Bismuth, également un succès de librairie, a valu à son auteure une renommée qui perdure. Le phénomène de réception le plus marquant consiste sans doute en la popularité des cinq recueils de nouvelles de Suzanne Myre, parus entre 2001 et 2007, qui aura fidélisé un certain lectorat au genre qui nous occupe. Quoiqu'il soit plus confidentiel, le succès de *Cet imperceptible mouvement* (1997) d'Aude, couronné par le prix du Gouverneur général, dans la catégorie romans et nouvelles de langue française, le fait paraître aujourd'hui comme une pierre de touche dans la petite histoire de la nouvelle au Québec. Plus récemment, la grande visibilité médiatique des histoires que Samuel Archibald a réunies sous le titre *Arvida* (2011) a replacé le genre bref dans les listes de lecture de beaucoup d'amateurs de romans, charmés par la verve de la prose, son ancrage dans un

4. On consultera avec profit la section « Les formes » du chapitre « L'âge d'or de la nouvelle québécoise : 1990-2000 » de l'ouvrage de Gaëtan Brulotte (2010 : 280-290).

nouveau régionalisme⁵ et l'appel à une mémoire. Ces signaux confirment déjà le caractère singulier de la nouvelle québécoise contemporaine qui, loin d'être morte après une décennie exaltante, se lance dans des avenues inédites et récolte des fruits inespérés quelques années plus tôt.

BRÈVE PRÉSENTATION CROISÉE DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

Dans une approche qui se fonde notamment sur la représentation des lieux, Cristina Minelle expose la complémentarité de la ville et de la vie dans *Le cahier des villes* (2009) de Louise Cotnoir, laquelle y poursuit sa série de portraits de voyageurs solitaires qui sont autant de personnages en quête de sens. La critique suggère que ce sont la matérialité, l'art et la mémoire de la ville qui concrétisent la présence au monde de ces êtres. La ville n'apparaît pas non plus comme une simple toile de fond dans *Les aurores montréalaises* (1996) de Monique Proulx : elle y est une complexité d'espaces, de lieux de rencontre et d'appels à l'imaginaire. La percevant comme un « lieu commun », Sylvain Brehm en propose une cartographie en de multiples dimensions, substrat favorable à la mise en scène de problématiques urbaines et sociales. Montréal y apparaît comme un terrain de défis, dont celui de réévaluer sans cesse les modalités du « vivre-ensemble ». Le portrait est d'un contraste frappant avec celui que propose Michael Delisle dans *Helen avec un secret* (1995), où l'on passe du centre à la périphérie. La banlieue, lieu d'habitation précaire, se caractérise par la logique du provisoire qui y prévaut. Précarité, labilité : les frontières s'estompent et les repères s'effritent. Les personnages, observe Michel Nareau, ne se constituent comme individus qu'à travers leur capacité à embrasser le caractère transitionnel de leur quotidien. La banlieue, réserve dyspho-

5. Ce courant embryonnaire, décrit dans *Liberté* ([collectif] 2012), aborde de façon radicalement différente le terroir des lointains romans régionalistes. Parmi les œuvres s'engageant dans cette voie, signalons *La héronnière* (2003) de Lise Tremblay, *Townships* (2009) de William S. Messier et *Atavismes* (2011) de Raymond Bock.

rique de mémoire, est le triste théâtre de diverses ritualisations qui tournent à vide.

Dans un recueil, *Cet imperceptible mouvement* (1997), qui fait une large place à la psychologie des profondeurs, Aude accorde toute son attention aux contenus de l'inconscient comme au devenir du personnage principal de chacune des 13 nouvelles qui le composent. Camille Deslauriers se livre ici à une analyse géocritique de trois de ces nouvelles, dégagant l'importance et le rôle central de figures spatiales qui unissent décors, objets et protagonistes dans une relation métonymique et métaphorique. Bien connue pour ses romans et sa poésie, Suzanne Jacob est revenue à la nouvelle avec *Parlez-moi d'amour* (1998) et *Un dé de bois de chêne* (2010). L'amour, l'impératif du cheminement intérieur, les bribes du passé, les souvenirs matériels et immatériels composent les expériences des personnages jacobiens qu'aborde Aleksandra Grzybowska, dans un article où elle adopte l'approche anthropomimétique du personnage littéraire.

Dans l'article consacré aux *Petites filles dans leurs papiers de soie* (2009), de Morgan Le Thiec, recueil qui explore le domaine de l'enfance et de la féminité, Geneviève Dufour et Nadia Dufour dévoilent à quel point, loin de ne constituer qu'une touche esthétique, la poésie et ses attributs (notamment la métonymisation) informent les nouvelles de ce recueil, sa trame narrative comme la passion des protagonistes. Ce faisant, elles appellent à considérer la nouvelle pour son potentiel poétique, postulant l'existence d'une *nouvelle-poésie*. C'est à une approche voisine que recourt Emmanuel Bouchard, qui examine dans *Les yeux des autres* (2004) le statut et le rôle médiateur de l'objet dans sa relation métonymique, antinomique et polysémique à la solitude des personnages. Dans ce recueil intimiste qui traite notamment le phénomène du deuil, l'auteure, Michèle Péloquin, ménage une grande place aux objets du quotidien dont la banalité même leur confère une grande charge poétique, phénomène que connaît bien le lecteur de nouvelles.

Robert Lalonde, d'abord connu pour ses romans *naturistes*, a donné de nombreux textes narratifs courts pendant la période

qui nous intéresse. Au total, cinq recueils d'« histoires », de « scènes d'enfance » et de « nouvelles » sont ici relus par Michel Lord qui en propose une perspective diachronique, afin de saisir l'évolution de la poétique du texte bref chez cet auteur. À cette fin, il s'attache surtout à *Espèces en voie de disparition* (2007), qui situe la pratique de Lalonde entre fulgurance, *devoir écrire* et enfoncement dans l'espace. D'abord connu comme romancier, Louis Hamelin plonge dans cette nature chère à Lalonde par son recueil *Sauvages* (2006). Son pari serait celui d'une représentation des écrivains, perçus à l'aune de leur propre caractère sauvage. Dressant un portrait de la nature comme « horizon symbolique », Hamelin ferait flotter, selon Simone Grossman, le spectre de Henry David Thoreau, conjuguant l'écrivain ensauvagé et un lyrisme propre à exprimer la « communion mystique du poète avec la nature ».

En s'intéressant à *Celle qui marche sur du verre* (2002), à ce jour seul recueil de nouvelles de la poète et romancière Christiane Frenette, Élise Lepage se trouve à illustrer l'intérêt et la singularité de cette œuvre, marquée par une écriture qui n'a rien à envier aux nouvellistes de longue date. Elle reprend le motif du prisme et des éclats élu par Frenette pour mieux saisir les dimensions multiples du recueil, depuis la mise en scène de la discrétion jusqu'à la place déterminante d'une réflexion sur l'écriture de la nouvelle. La prose rythmée par l'usage de l'ellipse attire l'attention du lecteur sur les petites violences du quotidien, théâtre de moments et de rencontres qui peuvent bouleverser l'orientation d'une vie. C'est également ce que Marie Cusson propose d'examiner dans les trois nouvelles de Sylvie Massicotte qu'elle retient (tirées du *Cri des coquillages* – 2000 et de *Partir de là* – 2009). La définition du phénomène de la rencontre destinale permet de prendre toute la mesure de l'idée de renouveau qui s'exprime à travers les fictions de Massicotte. Présente à trois niveaux possibles d'intensité, cette rencontre ayant une incidence marquante sur la vie des personnages – à travers un acte manqué, une prise de conscience et une rupture – vient struc-

turer les nouvelles et offrir une vue lumineuse sur des tournants soudains de la destinée.

C'est au récit d'autres cataclysmes relationnels que convient les nombreux recueils de Suzanne Myre, dont *Nouvelles d'autres mères* (2003) fait ici l'objet d'une étude par Gisèle Laviolette et Mylène Tremblay. Cet article met en lumière la « rhétorique de désamorçage » que l'auteur pratique par l'entremise de l'humour, en particulier dans le cadre des relations mère-fille où les protagonistes apprennent malaisément à assumer leur féminité et à traverser les deuils inhérents à l'existence humaine. Loin d'un bouleversement intime, parfois à peine perceptible, l'événement au cœur des textes de *La mer de la Tranquillité* (2006) de Sylvain Trudel donne à lire une manifestation autrement plus tonitruante. Marc Arino traverse les représentations de ces situations de crise et les saisit par l'élaboration d'une poétique de la catastrophe. En montrant comment les nouvelles constituent autant de variations sur ce thème du monde renversé, marqué par des bouleversements et des chutes, Arino dessine les rouages du « système catastrophique » qui sous-tend ce recueil homogène.

Si l'expérimentation formelle caractérisait les années 1985-1995, elle ne s'est pas tout à fait éteinte par la suite – pensons à *L'art de la fugue* (2008) de Guillaume Corbeil, recueil où fuit le temps tout autant que l'espace, dans une remise en cause des règles de la causalité et de la continuité, laquelle révèle le souci de l'écrivain de « rénover la réalité », comme le soulignent David Bélanger et Cassie Bérard, les auteurs de l'article qui lui est consacré. L'expérimentation est certainement difficile à évincer de la nouvelle, perçue comme « genre de la remise en question et de la rupture permanente », rappelle Steven Urquhart dans son étude de *La vie de biais* (2002) de Gaëtan Brulotte. Il y montre à quel point la prose novellistique de Brulotte est contaminée par une grande théâtralité, depuis sa thématisation jusqu'au jeu intentionnel des acteurs et à la dimension cathartique de l'art. Une telle manipulation des frontières des genres et des attentes qui leur sont liées souligne avec force le potentiel littéraire de la nouvelle.

Si les auteurs migrants ont somme toute assez peu contribué à l'aventure de la nouvelle au Québec, tant dans son âge d'or qu'entre 1995 et 2010, il est quelques notables exceptions, telles que Marie-Célie Agnant, Sergio Kokis, Marco Micone, Émile Ollivier et Régine Robin, qui se sont brièvement aventurés dans le genre narratif bref sans en faire leur genre littéraire de prédilection. Pour trouver des nouvellistes néo-québécois, sans doute faut-il plutôt se tourner vers des immigrés de longue date, comme Roland Bourneuf, Hans-Jürgen Greif, Naïm Kattan et Élisabeth Vonarburg. L'une des voix néo-québécoises les plus singulières est certainement celle d'Ook Chung, Japonais d'origine coréenne. Catherine P. Cua examine ici ses *Contes butô* (2003), qui empruntent son esthétique à la danse butô, mais aussi son imaginaire, marqué au coin de la marginalité et de l'hybridité. L'article débusque, par-delà son discours transculturel prégnant, la quête identitaire qui s'y joue. C'est également cette question fondatrice de l'identité qui traverse à plusieurs égards le recueil d'Anne Legault, *Récits de Médilhault* (1994). Œuvre frontière, en ce qu'elle se joue de l'illusion de la cohérence romanesque, alterne entre dystopie et science-fiction et anticipe l'écriture des œuvres de la période étudiée dans cet ouvrage, ce recueil se joue des appartenances (génériques) et des discours (par l'ironie et la satire). Georges Desmeules le place d'emblée dans la lignée des grandes œuvres carnavalesques, y décelant les marques caractéristiques de la polyphonie, du rire et du renversement social. Néanmoins, la présence des figures de l'écrit, autre manifestation de cette métatextualité prégnante dans la période qui nous intéresse, dépasse le simple procès de la littérature qui y figure constamment, mais rappelle l'inscription profonde de la nouvelle dans le décentrement et la réinvention de la littérature dans le Québec contemporain.

* * *

Sur cette période allant de 1995 à 2010, plusieurs travaux avaient déjà été menés : quelques dossiers de revue, certaines mo-

nographies, des articles en grand nombre portent sur la nouvelle contemporaine au Québec. Afin de bien cerner l'état du discours critique, une bibliographie extensive des publications sur la nouvelle québécoise a été établie, venant prendre le relais de celle figurant en annexe de l'ouvrage collectif dirigé par François Gallays et Robert Vigneault (1996) ; elle figure à la fin du présent ouvrage. Ces divers travaux s'intéressent ici à un thème, là à une œuvre. Les plus ambitieux empruntent une perspective donnée (pensons à la géocritique chez Lahaie – 2009) ou couvrent une large période (de 1940 à 2000, chez Lord – 2009, du XIX^e siècle à 2000 chez Brulotte – 2010). On remarquera la place croissante qu'occupe la critique d'origine étrangère, la spécificité de la nouvelle québécoise ayant commencé à susciter intérêt et commentaires hors les frontières du Québec, comme l'indiquent notamment les quelques anthologies de nouvelles traduites⁶.

Il nous a semblé qu'il manquait toujours un regard à la fois plus large – qui porte sur une variété d'œuvres – et plus spécifique, en ce que les textes proposeraient des lectures approfondies de ces œuvres, pour sortir du cycle des réceptions immédiates et des rapides commentaires critiques qui ne peuvent faire autrement que rester en surface de ces propositions littéraires complexes. C'est là la visée principale de cet ouvrage. Prendre le relais des entreprises critiques antérieures, donner à lire des recueils significatifs de cette production du tournant du XXI^e siècle, plonger dans des œuvres donnant le sentiment que la nouvelle tend à se ramifier, à se diversifier : telle est la volonté partagée par les collaborateurs de cet ouvrage. La variété des éditeurs représentés est également symptomatique de l'amplitude gagnée par le genre dans la production littéraire contemporaine au Québec : Boréal, L'instant même, Leméac, Les Allusifs,

6. En Italie : Bayle (2007), *La novella contemporanea nel Québec*. En Pologne : Jarosz et Warmuzińska-Rogóż (2011), *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Il faut signaler la traduction d'anthologies comme *Québec : des écrivains dans la ville* en espagnol (*Quebec, escritores en la ciudad* – Pellerin, [1995] 2011) et *L'anthologie de la nouvelle québécoise actuelle* (2003) de Pellerin en tamoul ([2003] 2008).

Marchand de feuilles, La pleine lune, Trait d'union, XYZ éditeur... Évidemment, certains éditeurs sont absents ici, par concours de circonstances, de même que des écrivains pourtant reconnus pour leur contribution au genre bref – pensons notamment à Gilles Archambault, Normand de Bellefeuille, Hugues Corriveau, Esther Croft, Jean Pierre Girard, Louis-Philippe Hébert, Gilles Pellerin, Élise Turcotte et Pierre Yergeau. Cet ouvrage, malgré son ampleur, ne saurait prétendre à l'exhaustivité, et ces lacunes sont certainement déplorables. Notre pari, malgré tout, est de mettre de l'avant ce corpus encore assez peu convoqué, de lui donner une certaine visibilité, de même que d'offrir une tribune à un discours critique encore faiblement développé (quoi qu'en dise, implicitement, l'annexe que nous joignons à cet ouvrage). La diversité et la richesse de la production nouvelle au Québec peuvent ainsi être illustrées et différentes approches explorées. De la sorte s'imposeront les caractéristiques dominantes de cette pratique vive.

BIBLIOGRAPHIE

- ARCHIBALD, Samuel (2011), *Arvida*, Montréal, Le Quartanier.
- AUDE [pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot] (1997), *Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ Éditeur.
- BAYLE, Françoise (2007), *La novella contemporanea nel Québec*, Cagliari, R & DT Edizioni.
- BEDRANE, Sabrinelle (2006), « Titres et pratiques génériques de l'immédiat contemporain », dans Raphaël BARONI et Marielle MACÉ (dir.) *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 339-354. (Coll. « Publications de *La Licorne* », n° 79.)
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BISMUTH, Nadine (1999), *Les gens fidèles ne font pas les nouvelles*, Montréal, Boréal.
- BOCK, Raymond (2011), *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier.
- BOUVIER, Patrick (2002), *Des nouvelles de la ville*, Montréal, La courte échelle.
- BRULOTTE, Gaëtan (2002), *La vie de biais*, Montréal, Trait d'union.
- BRULOTTE, Gaëtan (2010), *La nouvelle québécoise. Essai*, Montréal, Hurtubise. (Coll. « Cahiers du Québec ».)
- CARPENTIER, André, et Michel LORD (dir.) (1997), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 19.)
- CHUNG, Ook (2003), *Contes butô*, Montréal, Boréal.
- [COLLECTIF] (2012), dossier « Les régions à nos portes », *Liberté*, n° 295 (vol. 53, n° 3, avril), p. 5-47.
- CORBEIL, Guillaume (2008), *L'art de la fugue*, Québec, L'instant même.
- COTNAM, Jacques, et Agnès WHITFIELD (dir.) (1993), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF.
- COTNOIR, Louise (2009), *Le cahier des villes*, Québec, L'instant même.

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

- DELISLE, Michael (1995), *Helen avec un secret*, Montréal, Leméac.
- FILION, Nicole (1999), *Nouvelles locales*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- FRENETTE, Christiane (2002), *Celle qui marche sur du verre*, Montréal, Boréal.
- GALLAYS, François, et Robert VIGNEAULT (dir.) (1996), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome IX.)
- GERVAIS, Bertrand (1998), *Tessons. Récits*, Montréal, XYZ éditeur.
- HAMELIN, Louis (2006), *Sauvages*, Montréal, Boréal.
- JACOB, Suzanne (1998), *Parlez-moi d'amour*, Montréal, Boréal.
- JACOB, Suzanne (2010), *Un dé en bois de chêne*, Montréal, Boréal.
- JAROSZ, Krzysztof, et Joanna WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ (dir.) (2011), *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même.
- LALONDE, Robert (1999), *Des nouvelles d'amis très chers. Histoires*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (2007), *Espèces en voie de disparition. Nouvelles*, Montréal, Boréal.
- LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.
- LE THIEC, Morgan (2009), *Les petites filles dans leurs papiers de soie*, Lachine, La pleine lune.
- LORD, Michel (2009), *Brèves implosions narratives. La nouvelle québécoise 1940-2000*, Québec, Nota bene. (Coll. « Sciences humaines/littérature ».)
- MALENFANT, Marie Claude (2002), *Nouvelles mémoires*, Québec, L'instant même.
- MASSICOTTE, Sylvie (2000), *Le cri des coquillages*, Québec, L'instant même.
- MASSICOTTE, Sylvie (2009), *Partir de là*, Québec, L'instant même.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU TOURNANT DU XXI^E SIÈCLE

- MESSIER, William S. (2009), *Townships*, Montréal, Marchand de feuilles.
- MINELLE, Cristina (2010), *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même.
- MYRE, Suzanne (2001), *J'ai de mauvaises nouvelles pour vous*, Montréal, Marchand de feuilles.
- MYRE, Suzanne (2003), *Nouvelles d'autres mères*, Montréal, Marchand de feuilles.
- PELLERIN, Gilles (dir.) ([1995] 2011), *Quebec, escritores en la ciudad*, Buenos Aires, Guadaluquivir.
- PELLERIN, Gilles (1997), *Nous aurions un petit genre : publier des nouvelles*, Québec, L'instant même.
- PELLERIN, Gilles (dir.) ([2003] 2008), *Quebec sirukadhaigal*, traduit par K. Madanagobalane et R. Kichenamourty, Chennai, Samhita Publications.
- PÉLOQUIN, Michèle (2004), *Les yeux des autres*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Romanichels ».)
- PIGEON, Daniel (1996), *Absurderies*, Montréal, XYZ éditeur.
- PROULX, Monique (1996), *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal.
- ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, Montréal, XYZ éditeur.
- SIMARD, Andrée (2000), *Des nouvelles d'hier*, Chicoutimi, Cosma.
- TREMBLAY, Lise (2003), *La héronnière*, Montréal, Leméac.
- TRUDEL, Sylvain (2006), *La mer de la Tranquillité*, Montréal, Les Allusifs.
- YERGEAU, Pierre (1999), *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même.

GENRE COMME STYLE :
POLYPHONIE ET STYLISATION
DANS *RÉCITS DE MÉDILHAULT*
D'ANNE LEGAULT

Georges Desmeules
Cégep Garneau

COMMENCER PAR LA FIN

Comme la plupart des œuvres postapocalyptiques, *Récits de Médilhault*, d'Anne Legault, envisage le futur sous l'angle de la dystopie. Toutefois, ce recueil de 14 nouvelles explore plusieurs modalités qui renouvellent en partie ce paradigme. Le va-et-vient constant entre « notre » présent et un futur hypothétique se combine avec une transformation progressive du monde représenté dans lequel s'inscrivent les nouvelles. Plusieurs questions s'imposent alors. La principale nous paraît liée à l'appartenance de ce recueil touffu à un genre littéraire en particulier, en raison des nombreuses entraves qui en compliquent le décodage. Nous entendons y répondre de biais, en soulignant d'abord les traits du carnaval présents dans cette œuvre tels que les définit Mikhaïl Bakhtine. D'ailleurs, la représentation concrète de festivités carnavalesques dans le cadre du recueil confirme la pertinence de cette approche, ce qui justifiera par la suite l'identification de diverses marques polyphoniques et, partant, son inscription plurielle dans la typologie des genres.

Une hypothèse formulée par André Belleau plus d'une décennie avant la parution de *Récits de Médilhault* inspire tout particulièrement notre étude, et nous entendons suivre ici pas à pas la démarche de ce chercheur. Selon lui, le carnaval, envisagé tout autant comme matériau qu'en tant que modèle structurant, permet la mise à jour de la stratification linguistique de la littérature québécoise, en ce que « le texte s'offre alors lui-même comme une sorte de feuilleté de langages extrêmement riche, savoureux, abondant » (1990 : 154). Selon Belleau, qui s'intéresse au roman, mais dont nous appliquons ici les conclusions au genre de la nouvelle, le statut doublement marginalisé du récit québécois, « d'abord par rapport à la France éloignée, ensuite par rapport à l'Amérique du Nord anglo-saxonne » (1990 : 155), explique l'éclosion importante de la dimension carnavalesque en son sein. Bref, ses hypothèses paraissent taillées sur mesure pour rendre compte de la richesse plurielle de *Récits de Médilhault*, sans nier l'appartenance de cette œuvre à un genre lui-même souvent envisagé comme marginal.

Comme on le verra, le recueil de Legault intègre progressivement des éléments fantastiques dans un cadre science-fictionnel, et au moins une des nouvelles respecte les normes du réalisme. Par ailleurs, l'inscription des figures de l'écrit, tant aux niveaux de l'intrigue que de la narration, dessine un réseau complexe et touffu dans lequel se combinent discours rapportant et discours rapporté. Dès lors, « les formes d'organisation [...] du plurilinguisme social » (Belleau, 1990 : 158) deviennent signifiantes dans la mesure où leur redondance en garantit le décodage. De plus, cette polyphonie complexifie le processus de lecture de cette œuvre par un brouillage réalisé à coups de discours renversants : ironie et satire.

Bref, que cette œuvre appartienne à la modernité ou à la postmodernité demeure une question ouverte. Cela dit, le « nouveau Moyen Âge » dans lequel la presque totalité du recueil baigne livre une version futuriste et délabrée d'un Montréal qui n'a rien d'idyllique. La littérature, considérée dans ce monde hypothétique comme la source des velléités subversives de masses

laborieuses abîmées par l'envie, a provoqué un cataclysme à tout le moins continental, sinon universel. La chute, plus précisément la régression, de la civilisation occidentale a eu pour effet que la lecture est désormais devenue un privilège réservé à de rares initiés. La diffusion des textes constitue de plus l'enjeu majeur de la dernière nouvelle du recueil. Dans celle-ci, intitulée « Cent », une centaine des habitants fuient Médilhault vers l'ouest. Ils devront débattre de la question de conserver ou non une antique presse à imprimer, indice, on le devine, d'une éventuelle « renaissance » de la culture et de la civilisation telles que nous les envisageons. Ceux-ci choisiront, non sans que cette décision provoque un vif débat, d'emporter cette encombrante machine dans un périple qui, on le leur souhaite, devrait les ramener en Asie, via le détroit de Béring.

La fin d'un monde sert donc de toile de fond au recueil dans son ensemble, si on excepte quelques nouvelles qui se déroulent dans un Montréal contemporain de la rédaction. On assiste aussi à un renouveau, timide et incertain certes, mais prometteur dans la mesure où les survivants refusent de sacrifier un savoir, même s'ils en ont été privés. À l'échelle du recueil, la littérature, envisagée en tant que pratique mais aussi au second degré, par le biais d'un processus de transcodage plus ou moins explicite des figures de l'écrit au sein du tissu narratif, constitue bel et bien l'enjeu central du devenir de cet univers fictionnel.

Avant d'approfondir l'étude du matériau, du contenu et de la structure de cette œuvre d'Anne Legault, notons deux observations préalables à notre analyse. D'une part, il importe de souligner la très grande cohérence interne de ce recueil, qui incite même certains chercheurs à

[le] traiter comme un récit unique. Plusieurs parties [...] pourraient facilement être considérées comme des chapitres plutôt que comme des nouvelles. D'ailleurs, la totalité de l'intrigue ne peut se construire qu'une fois arrivé à la dernière de ces parties ; elles n'ont que peu de sens indépendamment (Lachance, 2007 : 11).

La récurrence des personnages, la continuité de l'intrigue d'une nouvelle à l'autre, parfois comme s'il s'agissait de chapitres s'enchaînant presque sans solution de continuité, mais également la structuration d'un ensemble d'énoncés qui se relaient d'un texte à l'autre pour « permettre aussi de mieux comprendre la nature [...] de la langue en tant que système » (Bakhtine, 1984 : 272) appuient bel et bien cette prétention.

Or notre intention ne consiste nullement à discuter de la nature du recueil ou de sa définition. Cette question maintes fois débattue relève de la théorie du genre de la nouvelle et, incidemment, le cas de l'œuvre de Legault ne passa pas inaperçu. En effet, « une lecture de *Récits de Médilhault* [...] peut difficilement omettre l'univers fictionnel récurrent et le retour de personnages dans l'ensemble des textes réunis » (Audet, 2000 : 59-60). Cela dit, pour mener l'étude de la dimension carnavalesque et de la polyphonie de cette œuvre à terme, nous montrerons que ces nouvelles s'envisagent pleinement dans la mesure où l'on accepte de lire chacune d'entre elles dans une perspective syntagmatique.

Comme toute œuvre véritablement carnavalesque, *Récits de Médilhault* livre, parfois de façon directe, souvent en filigrane, une satire sociale visant plusieurs éléments de la société québécoise actuelle. Qui plus est, puisque la « fin du monde » aurait dû avoir lieu à la fin du XX^e siècle, « à l'époque des grandes purges [...] au tournant du siècle » (Legault, [1994] 2007 : 93¹), ce recueil possède le mérite *a posteriori* d'appartenir à un genre auquel il n'était pas destiné d'emblée : l'uchronie. En effet, alors qu'au moment de sa parution, ce recueil se rangeait de manière univoque dans la catégorie des dystopies, sous-genre de la science-fiction, sur « le socle spéculatif » (Fondanèche, 2005 : 732), le cours réel des événements permet désormais de le ranger dans un genre distinct et qui, bien qu'apparenté à la littérature spéculative » (2005 : 639), relève du domaine documentaire.

1. Les renvois à *Récits de Médilhault* seront désormais indiqués par la mention *RM*, suivie du numéro de la page.

Cela dit, il semble bien que de nombreux indices d'ironie et d'in-discutables éléments satiriques témoignent du fait que Legault ne se souciait pas uniquement de représenter la résurgence d'un monde ancien dans un contexte purement fictionnel, mais tout autant de discuter de la nécessaire rénovation de valeurs actuelles, dans une perspective locale. Répétons ici que cette ambivalence emprunte le mode carnavalesque, ce qui constituera l'essence de notre propos.

Ce paradoxe situe donc cet ouvrage dans une position mitoyenne entre deux genres que la tradition a incorporés à la paralittérature, la science-fiction et le fantastique, et en signale tant la richesse formelle que la spécificité du contenu.

CARNAVAL, CARNAVALISATION ET DIALOGISME

La transposition des pratiques carnavalesques de la culture populaire vers l'univers narratif fonctionne à plusieurs niveaux, comme le démontre Bakhtine dans son essai *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970). En effet, la carnavalisation constitue d'abord une forme de procès de pratiques sociales, parfois lisible au premier degré, mais le plus souvent de manière métaphorique. À l'instar du carnaval réel qui alloue au peuple une zone de liberté où (presque) toutes les transgressions deviennent possibles, dans la mesure où elles demeurent temporaires, le récit carnavalisé permet de concrétiser pleinement la quête individuelle de protagonistes. Celle-ci se réalise par le biais de l'expression d'une volonté de subversion, qui se manifeste à plusieurs niveaux. Ainsi envisagée toutefois, cette notion paraît presque trop vaste, car capable d'englober une très large portion du corpus narratif dans son ensemble, dans la mesure où elle équivaut à en redire la modernité.

Cependant, certaines œuvres actualisent de manière plus explicite, et plus satisfaisante, cette métaphore filée par la représentation de rituels et de comportements directement assimilables au carnaval.

Selon Bakhtine, il est clair que la culture du peuple trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans les comportements et les discours du carnaval : ce qu'il nomme « vision carnavalesque » peut et doit donc être légitimement entendu comme signifiant la vision globale du monde propre à la culture populaire (Belleau, 1990 : 142).

Le cas du recueil de Legault devient quant à lui exemplaire, dans la mesure où la société de Médilhault s'enracine dans des pratiques médiévales qui incluent bel et bien la représentation d'une période de réjouissance et de licence carnavalesques :

Pendant cinq jours et cinq nuits, toutes les portes de la Muraille seraient ouvertes. On voyait déjà des feux de Bengale. Des fruits pourris lancés sur un mur sans fin.

[...]

Le vin se buvait à la louche dans les baquets, à volonté. Une odeur de farine grillée et de sucre rôti prenait à la gorge et au nez, aussi tenacement qu'un mucus. L'air résonnait d'une hystérie désarmante (*RM*: 46-47).

Ainsi, à la suite de Bakhtine et à travers l'étude de Belleau, retracés les caractéristiques fondamentales du carnaval. Ces éléments rituels codifiant les débordements populaires se retrouveront censément chez Legault, mais nous nous intéresserons aussi, et surtout, à leurs conséquences textuelles.

EXIGENCE VITALE ET UNIVERSELLE DE PARTICIPATION

Dans l'univers de la fiction narrative, le carnaval se compose à partir d'oppositions binaires qui n'évacuent à aucun moment le monde autoritaire qu'il conteste temporairement. « Ainsi, dans la société fictive [...], le carnavalesque ne vise pas à évacuer et remplacer le monde du sérieux. Au contraire, il le renferme » (Belleau, 1990 : 144). Dans *Récits de Médilhault*, les puissants visent peut-être explicitement à « protéger les livres contre les humains et les humains contre les livres » (*RM*: 98), mais cette tentative illusoire, et dérisoire, suscite de nombreux contacts entre le monde clos des quindécimvirs, les 15 hommes contrô-

lant les destinées de la ville fortifiée, et les membres des basses castes. De même, passé et présent se rejoignent, car il existe des portes « entre Médilhault et Montréal, entre la fin du siècle des barbares et le début du millénaire de la raison » (*RM*: 98).

Le rire constitue par ailleurs une expérience neuve pour plusieurs personnages et contamine graduellement leur rapport au monde. Lark, un être difforme doté d'un bec-de-lièvre qui circule du futur vers le présent, s'identifie à Charlie Chaplin après s'être collé un morceau de velours noir sous le nez.

Ça fait moustache, c'est du meilleur effet. Depuis que je le porte, mes féaux sans-abri m'appellent Chaplin. « Hey! Chaplin, as-tu des capotes? » « Hey! Chaplin, les feux rouges sont pour tout le monde. »

[...]

À Médilhault, je ne suis pas le seul monstre, mais je ne connais que moi de vagabond. À Montréal, ils sont des nuées, mais mon physique leur en impose beaucoup. « Hey, man, comment t'as eu ça, c'te trou-là? T'as frenché un doberman? » (*RM*: 99-100).

Dans cette société fictive, Lark participe au rire alors même qu'il se sait sujet des moqueries de ses pairs. Même au moment d'être exécuté, il constate que « c'est bête, quand on a ri, on est moins pressé de mourir » (*RM*: 135). La même chose se reproduit, dans un registre différent, pour d'autres personnages, qui participent au rire presque à leur corps défendant, telle Lena, alias Alma Lenoir², coursière à vélo qui attribue une douleur au côté à une « nuit agitée. Elle ne sut jamais que c'était d'avoir trop ri » (*RM*: 113).

2. Les noms de plusieurs personnages sont constitués à partir des trois premières lettres de leur patronyme, suivis de l'initiale de leur prénom, à l'instar du code permanent attribué aux étudiants du système scolaire québécois.

SUPPRESSION JOYEUSE DES DISTANCES
ENTRE LES HOMMES

Dans Médilhault, « la topographie sociale, évidemment, continue d'être marquée [...] mais les rapports et les distances entre les lieux sociaux et leurs occupants sont constamment gommés » (Belleau, 1990 : 144). Au fil du recueil, des personnages de toute provenance convergent vers Médilhault et s'y rejoignent pour participer à ce brassage de cultures qui caractérise le carnaval. Les exemples abondent. Ainsi, les frères Kiev et Kin Fournier, géographe et écraniste, côtoient Marius Gaspard-Rols, brodeur et teinturier de retour d'exil en Ungava. Lena, jeune coursière issue des basses castes, passe une nuit blanche en compagnie de Thérèse Moreau, l'incarnation de la mort. Cette dernière est fille d'une tenancière de bordel et possède « une dent en or, une étrange prothèse d'or massif dont le procédé [au XX^e siècle] nous est inconnu et sur lequel il faudrait un supplément d'enquête » (*RM*: 136).

EXPRESSION CONCRÈTE DES SENTIMENTS REFOULÉS

« On dira que cette caractéristique déjoue d'avance toute motivation réaliste selon la vraisemblance, l'idéologie, l'histoire » (Belleau, 1990 : 144-145). On assiste ici à l'extériorisation d'une révolte autrement latente et réprimée qui se matérialise dans une relativisation joyeuse et débridée des codes idéologiques. Chez Legault, la norme se voit remise en question de multiples manières. Ainsi, les conventions habituelles de la vie en société se retrouvent bafouées. À preuve, « Cousineau [un personnage devenu nomade, qui parcourt les routes au sud de Médilhault et qui utilise des ustensiles] avait de drôles de manières, il ne mangeait pas avec ses doigts ; ce détail mis à part, il devint un précieux compagnon de route » (*RM*: 63). Du point de vue des habitants de Médilhault, les mots du passé perdent leur sens, mais ce détournement permet une récréation esthétique proprement carnavalesque. À quelqu'un qui lui demande ce

qu'est l'enfer, Absalon, apprenti cuisinier, répond : « — Des restaurants d'autrefois. À ce qu'on m'a dit... » (*RM*: 13). À propos de la queue d'un renard vivant, Corentin, pour qui le seul fait de posséder des livres de cuisine constitue un crime sanctionné par une peine de prison, déclare : « — Croirais-tu, ma petite Big, que nos lointains ancêtres, ceux de l'autre siècle, ornaient l'antenne de leur char à essence avec des queues toutes pareilles à celle-là ? » (*RM*: 16).

Les grandes craintes du passé se manifestent aussi dans une trame narrative qui oscille constamment entre diverses postures, de façon délibérée. Il est ainsi question de peste bubonique, mais du point de vue de rats respectueux des règles de la politesse.

— Je ne crois pas que nous ayons été présentés : Berg, *rattus norvegicus*.

— Et moi Scip, *rattus rattus*.

Les *rattus rattus*, les noirs convoyeurs de la peste, avaient régné sur le monde avant les *norvegicus* qui, eux, avaient conquis la terre entière, en nageant dans les égouts, en reniflant tout vingt fois pour débusquer le moindre piège, en mangeant n'importe quoi sans faire de caprices (*RM*: 91).

Cet échange fait écho aux précédentes considérations culinaires en relativisant les craintes du passé, mais aussi en signalant la circularité de l'histoire. Le rôle essentiel des rats, qui permettent à deux personnages, Lark et Mort, de passer de la Médilhault du futur vers le Montréal présent, annonce ainsi de belle façon la prochaine caractéristique du carnaval.

RAPPROCHEMENT DE CE QUE LA VIE QUOTIDIENNE SÉPARAIT

Le système d'images oxymoroniques à l'œuvre dans le roman carnavalesqué comprend toujours les deux pôles ordinairement tenus éloignés : la naissance et la mort, l'ancien et le nouveau, la jeunesse et la vieillesse, le derrière et la tête, le comique et le sérieux (Belleau, 1990 : 145).

Les images innombrables où la culture dominante se trouve contaminée par des croyances issues de légendes, mais aussi par une réappropriation de celles-ci avec une notable incompétence constituent autant d'occurrences de cet aspect. Que le quindécimvir Marais croie préserver sa jeunesse en buvant du sang prélevé chez ses enfants adoptifs, « deux enfants [qui] donnaient un sang parfait » (*RM*: 73), permet à ces deux jeunes nomades de se sédentariser. Ils joueront par la suite un rôle important dans le développement de Lark, fils difforme de Marais, car victime des radiations autrefois absorbées par son géniteur.

Dans la dernière nouvelle du recueil, 100 fuyards espèrent traverser le continent d'est en ouest pour rejoindre l'Ancien Monde par l'Asie, « le seul point de la planète où l'Ancien Monde et le Nouveau se touchent presque. Là où les Asiatiques sont passés, nous repasserons » (*RM*: 142), affirme Kiev Fournier, unique détenteur du savoir livresque et de la capacité à lire une carte géographique. La cohabitation forcée de personnages provenant de castes hétérogènes bouleverse en bout de course la culture monologique de la société de Médilhault. Divers discours, diverses croyances cohabitent et esquissent les contours d'un univers où peu de choses persistent des anciennes certitudes. Lors de sa première conversation avec Kiev Fournier, Paulette, l'une des membres du groupe, lui pose d'étonnantes questions :

— L'Europe existe donc ? Vous pouvez me le jurer ?

— Sur mon honneur.

— Il paraît que ses habitants ont une deuxième gueule au milieu du front, c'est vrai ?

La réponse demandait une certaine réflexion.

— C'est bien vrai, mais extérieurement ça ne se voit pas. Ils ont la même apparence que nous (*RM*: 142).

Cette nouvelle relativité, dictée par le cours des événements, concrétise un processus amorcé dès le début du recueil. Par exemple on ignore qui, de Lark, le fils du quindécimvir Marais, ou d'Absalon Peck, le frère de Bashanti, est le père de Rhéa, elle-même mère de Big, l'une des membres du groupe. Quand on

connaît la laideur repoussante du premier et le fait que le second soit bossu (dans la Bible, Absalon, l'un des fils du roi David, est pourtant renommé pour sa grande beauté), on mesure mieux le paradoxe qui préside à la naissance d'une enfant dont le nom évoque l'un des mythes les plus anciens de la cosmogonie³.

INCONVENANCE PARODIQUE ET PROFANATRICE

« Ce trait n'est pas sans rapport avec le précédent », souligne Belleau (1990 : 146). En effet, ce dernier trait carnavalesque concerne tout rabaissement, ou substitution, de situations qui, dans son ambivalence même, permet que « [...] les êtres et les choses se voient en même temps renouvelés, régénérés par leur contact avec le plan matériel et vital de l'existence » (1990 : 146). Dans « Big », nouvelle qui ouvre le recueil, une femme se remémore simultanément les paroles d'un ami centenaire rappelant la tuerie de Polytechnique et l'apprentissage dont elle a bénéficié dans les cuisines d'un des quindécimvirs de Médilhault, plus de soixante-dix ans après. Ces souvenirs lui reviennent alors qu'elle s'apprête à fuir la cité, peu après avoir subi la torture. Elle entreprend alors un périple vers l'ouest qui dure depuis plus de sept années, comme on l'apprendra dans la dernière nouvelle du récit. Bref, le voyage des 100 proscrits prend des allures de défilé, comme s'il s'agissait d'une parade du type de celles qui inaugurent et concluent les périodes temporaires de réjouissances carnavalesques.

On le sait maintenant, Abigaëlle Sarrazin, surnommée Big, fille de Rhéa, descend d'Absalon ou de Lark. De plus elle a été élevée et a travaillé au restaurant de Corentin. C'est donc par elle que s'opère le mariage entre culture livresque et recettes culinaires, par elle que l'Ancien Monde prend corps. Ses questions ressuscitent la mémoire d'Aristote, de la chasse-galerie, de

3. Femme de Cronos, Rhéa dupera son mari en lui donnant une pierre enveloppée d'un lange au lieu de son dernier-né qu'il cherche à dévorer pour éviter que ne se réalise la prophétie voulant qu'il soit éventuellement détrôné par son fils.

Jacques Ferron. Cette véritable « reine du Carnaval » a été esclave, puis proscrite, mais profite des fêtes carnavalesques pour fuir la cité, munie de trois « trésors », « un couteau de poche, une boussole, une capsule de cyanure » (*RM*: 26), qui confirment éloquemment la précarité de son entreprise. De même, ce personnage rappelle la nature transitoire du phénomène carnavalesque, qui ne dure que tant que les autorités ferment les yeux sur les transgressions qu'il inspire.

UNE ESTHÉTIQUE DE L'HYBRIDATION

L'établissement de ces propriétés carnavalesques appelle une étude d'un autre ordre, selon Bakhtine. Ce second volet fait intervenir à plus d'un titre la notion de dialogisme. Comme le souligne Belleau, l'objectif de « cet examen, c'est le statut même du texte québécois, ses conditions [...] minimales de lisibilité. [...] la carnavalisation [ayant] quelque chose à voir avec le statut des langages sociaux et de la norme littéraire québécoise » (1990 : 147).

Le recueil, dans son ensemble, regorge de marques d'interaction dialogique. Celle-ci se concrétise par la contamination mutuelle de deux catégories littéraires distinctes. En effet, les deux types de discours que nous évoquons ici, science-fiction et fantastique, confèrent une existence à des personnages pour que ceux-ci prennent en charge divers discours et contribuent à une féconde hybridation, d'où découle la richesse du recueil de Legault.

SCIENCE-FICTION ET DYSTOPIE

La science-fiction se fonde d'abord sur la représentation d'effets de changements spectaculaires affectant « notre » monde, dont la représentation respecte la cohérence interne de l'univers fictif. Parmi les principaux motifs du genre, on compte les jeux temporels. Dans *Récits de Médilhault*, la délimitation des contours du monde utopique substitue au voyage dans l'espace

le voyage dans le temps. Bien entendu, l'exposition de principes censés présider à sa réalisation demeure floue. Que ce soit par le rêve, l'usage de drogues ou à la faveur d'une tempête, les auteurs de science-fiction contournent la difficulté théorique du voyage temporel par un coup de baguette magique. La machine textuelle que Legault met en place tient en quelques lignes, alors que la Mort, incarnée en jeune femme, se fait expliquer la manière de visiter le passé, mais aussi les risques qu'un tel voyage comporte.

Simple comme bonjour. Il se mit à trotter derrière les immondices rangées en cônes, jusqu'à un mur. Dans une fissure, Mort trouva le bout d'un anneau de fer, fiché dans une motte de boue. [...] Ils dégagèrent l'anneau en entier, elle le tira, une trappe s'ouvrit.

— C'est la seule qui n'était pas encore cimentée, mais si des ouvriers la voient maintenant, ça ne tardera pas.

— Ça signifie que si je m'y engage, je peux ne pas en revenir ?

— Lark Marais s'y trouve, je le jure.

Le trou était sombre, humide, mais praticable. Mort s'y engagea (*RM*: 131-132).

On le constate, le caractère laconique de cette description et la nature fragmentaire des explications sous-tendent des conventions qui ont plus à voir avec le merveilleux qu'avec une démonstration rigoureuse.

Ce voyage représente la clé de voûte du conflit idéologique à l'œuvre à l'échelle du recueil entier. La représentation cauchemardesque du futur, à nos yeux du moins, car il se trouve des habitants de Médilhault pour chérir cette existence, sert d'abord et avant tout à proposer un commentaire sur un présent lisible tel un palimpseste, à travers la trame événementielle et le « monde possible » mis en place dans un futur hasardeux. En effet, on l'a souligné plus haut, il ne faut pas se formaliser que le passage des ans rattrape et dépasse sans l'actualiser la vision dystopique. Qu'à cela ne tienne, le monde de Médilhault a peut-être autant à voir, nous y reviendrons, avec la réforme collégiale de 1994 qu'avec une hypothétique Troisième Guerre mondiale, qui opposerait riches et pauvres.

Un lien nécessaire existe donc entre une utopie et les idéologies qu'elle soutient ou fait dialoguer. Ainsi, « l'idéologie crée un mythe qui sert à justifier une situation présente ainsi que la présence d'une classe dominante, tandis que l'utopie créerait un mythe révolutionnaire des classes qui veulent changer le présent en proposant un autre avenir » (Fondanèche, 2005 : 186). Toutefois, ces utopies deviennent souvent, on peut même dire quasiment toujours, insupportables. Les dirigeants de Médilhault mettent quant à eux en place un système pervers qui dissimule le savoir pour mieux l'exhiber plus tard, une fois écranisé et, peut-on le supposer, expurgé. Comme l'affirme le quindécimvir Marais à Absalon, dans une déclaration qui se passe de commentaire,

bientôt, le savoir sera accessible par les écrans, et chaque caste possédera sa version de chaque œuvre, avec sa clé d'accès aux terminaux des écrans axiaux. Il ne sert à rien qu'un petit artisan lise le même *Germinal* que moi, le même *Capital*, le même *Kamouraska*. La littérature peut être utile à tous, mais encore faut-il que ce soit avec discernement. Les livres iront dans des voûtes secrètes. Déjà, on les appelle les livres sibyllins, ce n'est pas pour rien, leur contenu doit être décodé et simplifié. J'aurai passé ma vie à cela, sauver la littérature, la protéger contre elle-même (*RM*: 85-86).

Or, alors même que le quindécimvir fait cette déclaration, il s'apprête à être accusé d'avoir préservé des livres pour en faire le trafic, accusation qu'il ne réfute pas, préférant le suicide au sort qui l'attendrait autrement. Bref, ce personnage se trouve alors dans une position proprement carnavalesque, car à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du gouvernement.

FANTASTIQUE, VAMPIRISME ET MORTS-VIVANTS

La dimension fantastique du recueil de Legault se manifeste graduellement, au fur et à mesure que la rationalité moderne cède le pas aux superstitions d'un autre temps, mais aussi, et surtout, au moment où ces mêmes superstitions se révèlent fondées.

Le fantastique se concrétise aussi au gré des manifestations de « pouvoirs surnaturels » que possèdent certains personnages et qui leur confèrent des caractéristiques de vampires ou de morts-vivants.

Ce constat repose sur un processus pragmatique, mettant en jeu l'acte de lecture. Ainsi, selon Tzvetan Todorov, « le fantastique implique [...] une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés » (1970 : 35-36). En fait, l'insistance sur une lecture particulière nous ramène à une discussion relative à la définition du genre, qu'il soit canonique ou moderne, dans lequel on circule aux limites du possible et de l'irréel, entre hésitation et incertitude. Ainsi, pour Todorov,

d'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements invoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre (1970 : 37).

Les lecteurs de *Récits de Médilhault* assistent ainsi à un glissement progressif du statut de certains personnages, dont Lark et Mort. Le pouvoir qu'ils détiennent ne suscite pas pour autant le basculement du récit du côté du merveilleux. Une hésitation, certes diffuse, mais aussi exprimée ponctuellement dans les réactions de certains personnages, s'impose plutôt. On remarque alors de nombreuses occurrences d'hybridation, au sens où l'entend Bakhtine, c'est-à-dire, la

présence du discours des personnages dans les énoncés du narrateur ou l'inverse, à quoi s'ajoute l'insertion des langages sociaux extérieurs dans les paroles tant du narrateur que des personnages, mais aussi [...] les procédés du pastiche, de la parodie, de la stylisation (Bakhtine, cité dans Belleau, 1990 : 149).

Bref, ces manifestations entraînent une remise en question de la normalité des événements à l'intérieur même du récit. Le fait que ce glissement demeure évanescant indique qu'il faut ranger la composante fantastique du recueil dans la catégorie « moderne » du genre, catégorie « basculant [...] dans un univers où la présence d'une réalité surnaturelle devient "normale" » (Desmeules, 1997 : 38).

Dans un monde où certains doutent de la réalité des océans, « une sottise idée, d'ailleurs je ne crois pas que ça existe », affirme le père Peck (*RM* : 67), et où l'on entretient la croyance que boire le sang des enfants préserve des attaques du temps, il paraît presque normal de retrouver le motif du vampire, « ce mythe fondateur du fantastique », selon Daniel Fondanèche (2005 : 129). En effet, une fausse rationalité mâtime d'abord cette croyance : « — Enfin, quindécimvir, nous pouvons garantir formellement leur groupe sanguin, B positif, le même que le vôtre, ce qui fait d'eux une aubaine que vous ne devriez pas laisser aller » (*RM* : 70).

À un autre niveau, le rapport entre la marque de l'ange d'Absalon et le bec-de-lièvre de Lark, deux particularités physiques rares mais naturelles, déstabilise également la rationalité de ce monde fictif. Le cas d'Absalon ne suscite pas autre chose qu'une curiosité « poétique » et une manifestation d'un pédantisme ancré dans l'ignorance :

[...] le garçon n'a pas la marque de l'ange.

[...]

— Regardez bien la lèvre supérieure, elle est complètement lisse, sans cette rainure verticale qui va du nez à la bouche. Le terme anatomique est « gouttière philtrale ». Les petites gens appellent cela la marque de l'ange, un reste de l'obscurantisme théocratique d'avant le cataclysme, mais qui comporte sa part de poésie, convenons-en.

— La poésie est aussi un reste d'obscurantisme, monsieur. Je ne suis pas venu m'entretenir du passé ici, mais assurer mon avenir (*RM* : 70).

Ce rappel sert de vecteur à la contamination du récit par le motif que dessine cette marque en forme de losange. En effet, dans « Épi », nouvelle qui se déroule à Montréal, au XX^e siècle, l'instance de narration souligne que « l'île de Montréal a une forme de losange » (*RM*: 27). Éponine Gaspard, protagoniste de cette nouvelle, subit alors une agression aux mains d'un homme cagoulé qui lui laisse la cloison nasale déformée et lui fait perdre la mémoire. Cette femme avait auparavant publié deux recueils de poésie, qui subiront la censure dans la Médilhault du futur. Le hasard veut qu'elle se fasse soigner par le seul témoin du crime, qui s'exilera en Ungava pour fuir son sentiment de culpabilité, où il mourra d'un cancer de la gorge. Bien des années plus tard, Marius Rols-Gaspard reviendra d'un séjour forcé en ce même endroit et tout laisse croire qu'il dénoncera les frères Fournier, avec qui il partage un appartement de Médilhault qu'on devine être celui-là même où l'agression initiale se déroula, suggérant qu'une fatalité surnaturelle orchestre cette circularité.

Ces événements constituent un canevas auquel Legault revient fréquemment au fil du recueil, selon une symétrie qui en reproduit la structure actantielle. Qui plus est, certains personnages révèlent des dons surnaturels plus manifestes. C'est le cas de Lena, qui possède le don de « lire les pensées » (*RM*: 112). De même, Thérèse Moreau a « appris à lire les pensées avec les putains, qui développent cette aptitude dans leur travail. Peu de gens le savent » (*RM*: 113). Celle-ci est née avec une dent en or, qui semble lui conférer divers pouvoirs, dont celui de donner la mort. Le contrat qu'elle reçoit pour la tête de Lark et qu'elle accomplira en retournant dans la Montréal du XX^e siècle répète, en l'inversant, l'agression initiale, subie par Éponine Gaspard. Cette « inquiétante étrangeté » (Freud, [1919] 1985: 251) contribue à définir une stratégie de lecture imposant l'hésitation. Celle-ci n'échappe pas à tous les personnages. La mère de Lena, Madame Phar, a conçu cette enfant à la suite d'un viol par un membre des escadrons de la mort, des êtres appartenant à une réalité imprécise : « ils portaient des cagoules et [...] avaient tous les mêmes yeux délavés, dorés, ta couleur en fait » (*RM*: 118).

Plus tard, cette femme apprendra qu'« elle était déjà stérile, sans ovaires. Un fait exceptionnel selon les médecins, mais dont elle ne s'était pas souciée sur le coup, débordée de travail » (*RM*: 119).

En fin de compte, celle qui n'aurait pas dû naître dans un futur hypothétique meurt dans un passé que sa présence même contamine. Cette brève analyse, isolant des traits de deux genres distincts de la paralittérature, confirme d'autant mieux la carnalisation de ce recueil que celui-ci établit bel et bien, on l'a vu, un réseau d'images carnavalesques.

Voilà un premier critère de validité textuelle du concept de carnalisation : un processus d'interaction dialogique complexe tel que révélé par l'analyse de structures hybrides, peu importe [...] qu'il soit ou non nommé question du carnaval dans le texte ou que celui-ci renferme des images carnavalesques de rabaissements, etc. (Belleau, 1990 : 151).

* * *

« Dans les textes carnalisés, les locuteurs ne sont pas les propriétaires exclusifs de leur langage. Le texte oppose des langages, non des personnes » (Belleau, 1990 : 153). Au fil du recueil, des personnages d'origines sociales variées servent de porte-voix à des opinions divergentes, souvent farfelues, sur la littérature antérieure au cataclysme. Si Kin Fournier affirme que « les écrivains étaient hors-la-loi. Enfermés, ou bannis, ou couverts d'or. Comme des voleurs » (*RM*: 52), son interlocuteur, Marius, réplique qu'il ne faut pas confondre « le sort qu'on leur a fait avec ce qu'ils ont fait. Eux, au moins, n'avaient pas besoin de clavier, ni d'écran » (*RM*: 52).

Ce procès de la littérature et de son statut se joue à plusieurs niveaux. Qu'il s'agisse du droit à l'écriture manuscrite ou de la diffusion plus ou moins licite des œuvres littéraires, la lutte entre la caste des dirigeants et le peuple vise par tous les moyens possibles à entraver l'accès des couches populaires au savoir. Derrière cet enjeu actantiel se profile un jeu de références croisées. Les

exemples abondent. Ainsi, les patronymes de plusieurs personnages renvoient au roman *Les misérables*⁴, tandis que, on l'a esquissé, diverses œuvres littéraires apparaissent au fil de l'intrigue comme autant d'échos ironiques et critiques d'un savoir qui perd son statut.

Cette charge ironique que recèle le carnaval est militante, par définition. Reste à en déterminer la cible. S'agit-il d'une attaque en règle contre les institutions politiques québécoises? Robert Aird voit quant à lui dans la

crise du politique [qui] entraîne la disparition de la confiance en un avenir plein de promesses [où a]ucun projet de société n'est mis en chantier et [où] l'État se replie sur une idéologie pragmatique de résignation aux impératifs économiques (2010 : 211),

la source du cynisme et de l'humour absurde de la période actuelle.

Doit-on plutôt voir dans le sort réservé aux personnages féminins du recueil une critique à portée féministe? L'évocation du massacre de l'école Polytechnique dès les premières pages du recueil accreditte cette idée. Qui plus est, Lucie Joubert souligne pour sa part que l'ironie au féminin procède fréquemment par « [l]'opposition entre le passé et le présent [...] : le passé et ses valeurs souvent responsables de l'aliénation actuelle ou bien la tristesse d'un présent où les valeurs du passé ne sont plus respectées » (Joubert, 1998 : 23).

À ces deux hypothèses s'en ajoute une troisième, découlant du fait que l'auteure occupe un poste de professeure de littérature au cégep. Contentons-nous de souligner, en terminant, sa critique sous-jacente à l'endroit de la réforme des cours de littérature au collégial, imposée en 1994, soit peu avant la parution originale de ce recueil de nouvelles.

Le mot « savoir » était d'ailleurs interdit dans l'usage courant, le mot « connaissance » à peine supporté ; il fallait parler de

4. Pour une analyse de ces rapports intertextuels, voir Stafford (2000).

« compétence ». Chacun, selon sa caste, eut accès à l'écran, aux clavigraphes. L'écriture à la main s'était perdue (*RM*: 23).

Legault synthétise ici les craintes exprimées à l'égard d'un enseignement qui instrumentalise la littérature. Les carences dans la mémoire historique des habitants de Médilhault, des êtres coupés de leur passé et réduits à des bribes insignifiantes de savoir, se résument d'ailleurs dans une réflexion de Lark, après le visionnement de films de Chaplin : « [n]ous n'aurions donc rien inventé, à Médilhault ? » (*RM*: 127).

Cela dit, ce procès se joue sur le mode carnavalesque. Les nombreuses manifestations du rire, l'humour salvateur de personnages soumis aux vexations ou à la torture, mais aussi l'affranchissement espéré en bout de course, même si la mort accompagne toujours les exilés, confirment que la carnavalisation du recueil, dans son ensemble, sert un projet interprétable selon une perspective bakhtinienne. La « situation profondément dialogisante [de *Récits de Médilhault*] [...] favoris[e] l'éclosion d'une littérature carnavalesquée fondée sur la relativisation joyeuse ou parodique des langages » (Belleau, 1990 : 155).

BIBLIOGRAPHIE

- AIRD, Robert (2010), *Histoire politique du comique au Québec*, Montréal, VLB éditeur.
- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Éditions du Seuil.
- BELLEAU, André (1990), *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal.
- DESMEULES, Georges (1997), *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'instant même.
- FONDANÈCHE, Daniel (2005), *Paralittératures*, Paris, Vuibert.
- FREUD, Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard.
- JOUBERT, Lucie (1998), *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone.
- LACHANCE, Simon (2007), « Mort(s) et renaissance(s) de l'écriture dans deux récits postapocalyptiques ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même.
- LEGAULT, Anne ([1994] 2007), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.
- STAFFORD, Laurien (2000), « Les ironies classique et moderne dans *Récits de Médilhault* d'Anne Legault ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France.

LES HABITATIONS PRÉCAIRES
DANS *HELEN AVEC UN SECRET*
DE MICHAEL DELISLE

Michel Nareau
Collège militaire royal du Canada

La bâtisse n'était pas au meilleur de sa forme. C'était un motel minable comme on en trouve au bord des vieilles routes. Les huit chambres étaient alignées devant moi – comme un bataillon désarmé, poussiéreux, fatigué – avec leurs fenêtres coulissantes bonnes à foutre en l'air, leur porte de bois brun merde, leur revêtement extérieur de vinyle, brisé par endroits, d'un blanc grisâtre.

Stéfani MEUNIER,
Et je te demanderai la mer.

Et tu prépares un repas
dans l'angle mort
de la détresse

c'est ainsi
depuis la mémoire

Louise DUPRÉ,
Plus haut que les flammes.

J'ai décidé d'apprendre avec « vocation »
le piano parce que « techniquement »
cela m'exemptait du baseball.

Michael DELISLE,
L'extase neutre.

Lorsque paraît pour la première fois en 1995 son recueil *Helen avec un secret*, Michael Delisle est surtout connu comme poète, lui qui a déjà gagné le prix Émile-Nelligan pour *Fontaine-bleau* (1987) en plus d'avoir publié cinq autres titres en poésie. Un seul roman, *Drame privé* (1989), elliptique et « désincarné », selon les mots de l'auteur (cité dans Guay, 1995 : D17), précédait ce recueil de nouvelles, si bien que ce passage entre les genres a été noté par tous les critiques¹ et a depuis été vu comme un tournant dans la carrière littéraire de Delisle, dans la mesure où il est dorénavant connu surtout comme prosateur, notamment grâce aux succès de *Dée* (2002) et de *Le sort de Fille* (2005). Il convient par ailleurs de noter que l'idée de transition et celle de précarité sont évoquées rapidement chez les commentateurs de Delisle, les déplacements entre les genres laissant poindre une logique de la labilité qui s'incarne dans d'autres dimensions de l'œuvre. Si les critiques ont évoqué la « continuité dans la fragmentation » (Martel, 1995 : B5), « l'écriture par fragments », voire « par miettes » (Guay, 1995 : D17), la « facture [...] fragmentaire » (Lord, 1996 : 26), si « la trame narrative de chacune des nouvelles s'engouffre en se disloquant dans les brèches inquiétantes, ambiguës, aux confins de l'exprimé, de l'inexprimé et de l'inexprimable » (Lane-Mercier, 2004 : 20), je n'entends pas poser d'emblée la question de la transition d'un point de vue générique.

Je montrerai plutôt en quoi la précarité de l'habitation dans le recueil est une donnée structurante, qui construit une réflexion sur les lieux en marquant les espaces sociaux, intimes et intersubjectifs selon une logique du provisoire. L'intérêt d'un tel recours tient, selon moi, en la capacité pour le nouvelliste de

1. Par exemple, Réginald Martel note : « On appelle nouvelle n'importe quoi, pourvu que ça fasse court. Le mot pourtant ne convient pas tout à fait aux textes que M. Michael Delisle vient de faire paraître chez Leméac. Il s'agirait plutôt de petits romans, divisés en chapitres qui élargissent le cadre narratif que s'imposent la plupart des auteurs. Aussi les nouvelles de ce poète et écrivain ressemblent-elles plutôt à des romans brefs, très astucieusement conformés » (1995 : B5).

cerner à la fois les logiques de déplacements spatiaux à l'œuvre dans le recueil, la précarité de l'habitation dans le contexte québécois contemporain (avec l'avènement de la catégorie de la banlieue), de même que les stratégies employées pour instaurer des points de repère et une certaine stabilité afin de contrer un univers perçu comme déliquescent. Aussi, la logique du provisoire assure aux protagonistes de se penser « ailleurs », de sortir de la fixité d'un moment souvent sordide – l'univers de Delisle est assez dur, pour employer un euphémisme –, tout en montrant que cette échappatoire possède ses limites. Le recueil de Delisle joue sur différents espaces – de la banlieue (le plus important) à la ville, en passant par la campagne, le chalet d'été, de même que le Québec, l'Ontario et Cleveland – en montrant à la fois leur interpénétration, la mobilité de l'appropriation de ces lieux précaires, de même que les moyens employés (de la sexualité à la musique, de la filiation à la littérature) pour arrêter partiellement l'effet vertigineux des déplacements subis. De cette manière, le recueil se présente telle une vaste entreprise d'habitation du passager, du transitionnel, avec comme objectif de transformer en « lieux » ce que Marc Augé (1992) a nommé les « non-lieux contemporains », qui effacent la mémoire et instaurent des transits constants.

DE NOUVEAUX ESPACES PRÉCAIRES

Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé dégage d'abord les logiques culturelles du passage de la modernité à la surmodernité, à savoir l'accélération du temps, le rétrécissement des espaces symboliques, la multiplication référentielle et la contractualité sériée des échanges sociaux. Il en vient ainsi à percevoir un glissement important dans l'appréhension de l'univers, sous le coup des effets produits par la mondialisation et par la médiatisation internationale, se traduisant par une logique spatiale complètement bouleversée. Augé distingue alors deux registres, ou deux « polarités » (1992 : 101),

d'appropriation de l'espace. Il y a d'abord le lieu anthropologique, marqué par une continuité :

Nous réservons le terme de « lieu anthropologique » à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble soit-elle. [...]

Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels, historiques (1992 : 68-69).

La contrepartie est liée non pas à une absence de lieu, mais à une reconfiguration de la relation à l'espace, bien que la définition initiale d'Augé soit oppositionnelle et négative :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens [...] (1992 : 100).

L'intérêt de la dichotomie posée tient pour une bonne part dans la précision subséquente, alors que l'anthropologue signale le caractère mouvant, transitif des permutations entre les deux régimes spatiaux, signalant au passage le besoin de se construire autant des zones de manœuvres au sein du lien social que des zones refuges qui perpétuent des relations intersubjectives :

Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'ac-

complit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.

[...] comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire (1992 : 101 et 119).

C'est au cœur de ce jeu entre intériorité et extériorité, dans ce passage entre acquiescement à la relation directe et désir de solitude librement consentie, entre l'univers du monument reconnu et celui du péage ouvrant sur des « ailleurs » à reconfigurer que se situe l'enjeu majeur d'une habitabilité contemporaine, dans la mesure où se pose alors autant le travail social de la liaison que la négociation des références et des espaces d'assignation. Des questions se posent donc : comment habiter une spatialité traversée de toutes parts par des images, des représentations, des expériences et d'autres subjectivités ? Comment gérer la mémoire de l'espace ? Comment trouver sa place dans un univers morcelé, fragmenté, contracté ? *Helen avec un secret* se place sur ce terrain, en ce sens que le recueil investit des lieux qui marquent cette porosité de sens et qui signalent le caractère furtif des zones frontalières. Dans l'esthétique fractionnée de Delisle, dans son besoin de reconstitution d'une mémoire trouble, dans son désir de poser le corps comme vecteur d'une préhension de l'espace problématique, il n'est pas étonnant de constater que la banlieue joue un rôle prépondérant pour conquérir un habitat.

L'intérêt pour la question de la banlieue dans la littérature québécoise est nouveau (Laforest, 2007) et tient pour une bonne part aux mutations démographiques qui font en sorte que la dichotomie ville-campagne est dorénavant inopérante pour rendre compte des interrelations spatiales au Québec. La banlieue appartient à la catégorie des espaces de transition, de ces lieux qui sont investis d'abord en fonction d'un passage, d'un déplacement, sans qu'ils apparaissent de prime abord comme fixés, déterminés en tant que cadre totalisant de vie ; autrement dit, la banlieue s'institue dans une hétéronomie manifeste, en regard d'une ville qui représente à la fois un pôle référentiel important, du fait d'être constamment soumise à sa présence, et un

repoussoir, puisqu'une part non négligeable de ceux qui s'y sont installés durant les années 1950 et 1960 le faisaient pour contourner le modèle urbanistique de la proximité, de l'hybridation et du pluralisme. Daniel Laforest note, avec raison, que

[...] la banlieue montrée ici [dans les œuvres de Lise Tremblay et de Catherine Mavrikakis] dépasse les cadres de la rétrospection historique, de l'invention imaginaire et de la réécriture des souvenirs individuels. Bien qu'elle soit présentée comme un espace de vie quotidienne, elle n'a rien d'un décor. C'est pourquoi son imbrication dans la trame romanesque ne pose pas la question de la ville, mais plutôt celle de son développement dans la deuxième moitié du XX^e siècle au Québec. La banlieue devient un processus où tout est emporté plutôt qu'un espace où tout serait mis en scène (2010 : 150).

Delisle est reconnu comme « l'écrivain de la banlieue, des émotions ambiguës, des personnages inquiets évoluant dans des décors arides et déshumanisés » (anonyme, cité dans Delisle, 2007 : Arts-1). Sa réputation d'être celui qui fait, par le biais de la banlieue, la « cartographie de la marge » (Giguère, 2005 : F3), plusieurs critiques l'ont entretenue, et Delisle est ainsi un des rares écrivains québécois étudiés pour son usage de la banlieue. En effet, Philippe Mottet (2006), Patrick Coleman (2005), François Halin (2008) et Francesca Torchi (2008) ont tous étudié la portée de cette représentation de la périurbanité dans l'œuvre de Delisle, bien que *Helen avec un secret* soit peu commenté. Si l'écrivain apparaît comme un parangon de la représentation de la banlieue, c'est qu'il traite de celle-ci non pas comme d'un décor statique, cerné, définitivement établi, mais bien comme un lieu mouvant, historiquement construit et situé, qui secrète sa propre mémoire du transit et de l'habitation. La perspective s'en trouve ainsi renversée ; ce n'est pas en tant que zone externe d'un conformisme à souligner et à critiquer qu'est soumise la Rive-Sud montréalaise de Delisle. Au contraire, la banlieue devient un milieu de vie, avec des interactions à déterminer et des stratégies d'habitation à mettre en place, qui s'inscrivent dans une durée spécifique. Cette caractéristique narrative fait l'intérêt

de son univers fictionnel, d'autant plus que la logique du développement mise en fiction par l'écrivain place les espaces de transition que sont la banlieue, la petite ville, la campagne actuelle dans un jeu de négociation qui recompose l'ensemble des modes de préhension de l'espace social québécois contemporain. Je plaide donc ici que le travail à l'œuvre dans *Helen avec un secret*, tant dans la détermination d'un espace du transit que de la constitution d'un espace-tampon – le *middle landscape* observé par Leo Marx ([1964] 1970) –, à même d'assurer une continuité pour les protagonistes, transforme la lecture des espaces québécois et révèle les défis présentés par une dislocation apparente du tissu démographique. Les solutions décrites intimement par le parcours et les choix des personnages s'inscrivent dans une volonté de constituer sa propre place dans un monde de la permutation :

L'habitabilité n'est pas première, encore moins l'actualisation sociale d'un archétype. Le lieu habité est, de fait, conquis de haute lutte. Chez [certains] auteurs [...], c'est la précarité qui est à l'avant-plan. Avec une certaine violence, il faut savoir se composer un refuge. [...] On peut alors entrevoir les braconnages comme des actes de résistance face à ces formes figées qui nous imposent d'habiter un lieu (Harel, 2007 : 11).

UN RECUEIL COMPOSÉ

Sept nouvelles composent le recueil de Delisle et chacune d'elles fait de la négociation spatiale un enjeu central du récit. Il en résulte une unité de traitement, qui se répercute dans la récurrence de certains personnages d'une nouvelle à l'autre, dans la mesure où les histoires laissent poindre, par touches intimistes, successives et distancées, les heurs et malheurs d'une famille, dont divers membres occupent à tour de rôle le devant de la scène. Ainsi, les nouvelles « Culte », « Jane Soucy », « Grisailles » et « Helen avec un secret » tracent les pourtours d'une même famille scindée, mais rattachée par une difficulté à s'inscrire dans un espace commun, tout cela autour d'un narrateur anonyme

effacé, mais membre du clan qui témoigne de ces filiations à partir de sa position précaire. D'une grand-mère galloise et rigoureuse, estomaquée par sa migration et son isolement à Farnham, à des tantes lubriques et délaissées, solitaires dans leur désarroi et excentrées des lieux familiaux, la narration s'attarde à des moments de ruptures, de crises, autour de la maladie, de la mort, de la naissance, ce qui fait en sorte que la précarité du lieu est tributaire de celle de l'existence.

Tous les personnages principaux sont confrontés à des espaces problématiques, sensibles, marqués de solitude et de désarroi, auxquels ils réagissent en tentant de se construire des repères (l'apprentissage du piano classique dans « Terre en friche »), des échappatoires (la construction de miniatures dans « Terre en friche » ; l'exhibitionnisme dans « Jane Soucy »), des routines² (les excursions ponctuelles sur l'eau dans « Des prières pour Edmond » et « Jane Soucy » ; l'absorption quotidienne de hot-dogs dans « L'eau de Javel ») ou des relations (le cahier adressé au fils perdu dans la nouvelle éponyme ; la fraternité homo-érotique dans « Des prières pour Edmond ») à même d'instaurer une forme de cohérence et de continuité dans un univers en dérélition. Il convient de noter que certaines nouvelles insistent davantage que d'autres sur la pragmatique des lieux, sur l'effet généré par l'immersion dans la précarité spatiale. Trois nouvelles, en effet, signalent avec plus d'instance l'exaspération et le vertige provoqués par le lieu de transition, soit « Terre en friche », « L'eau de Javel » et « Culte ». Elles ont en commun de cerner un même territoire, celui de la banlieue³, ce qui donne à penser que cette zone labile est davantage investie de références, de réminiscences

2. Helen, dans la nouvelle éponyme, note ce rapport entre la routine et les espaces précaires : « [...] la répétition est sécurisante. Ça fait comme une construction incassable dans un pays de tornades » ([1995] 2008 : 112). Les renvois à *Helen avec un secret* seront désormais indiqués par la mention *HS*, suivie du numéro de la page.

3. La présence centrale de la banlieue dans ces nouvelles ne signifie pas que ce sont les seules à aborder ce territoire. En effet, « Grisailles » et « Jane Soucy » y font aussi allusion, sur un mode qui est celui de l'ennui et de la routine fade.

et de traumatismes que les autres espaces évoqués, tels la ville états-unienne, la paroisse saguenéenne, le lieu de villégiature. Elles ont aussi en commun l'intérêt de poser le lieu précaire de la banlieue dans une logique de la durée, où le passé est un élément central du malaise contemporain. Enfin, ces nouvelles insistent, chacune à leur façon, sur le travail d'affranchissement lié à la distanciation artistique et intellectuelle, comme si ce type de lieu était voué à une insignifiance qui ne se comblait que par le terrain stable d'une culture livresque léguée. Ce sont ces diverses stratégies d'habitation qu'il s'agit d'interroger.

LES TRANSACTIONS ET LES ZONES EN FRICHE

Pierre Nepveu, avec Daniel Laforest, est l'un des rares essayistes québécois à articuler les lieux précaires et l'habitation du territoire américain en fonction de l'essor de la périurbanité. Ainsi, il affirmait dans *Intérieurs du Nouveau Monde* que

les petites villes d'Amérique semblent ouvertes à tous les vents, leur caractère improvisé et composite ne traduit aucunement une originalité bariolée et créative, mais plutôt une précarité générale de la culture et de l'habitation de l'espace dans le Nouveau Monde (1998 : 266).

Il poursuit sa réflexion dans un article (2004) sur la représentation du « Farouest » dans l'œuvre de Jacques Ferron, qui débouche sur celle de Delisle. Il y stipule que le Longueuil mis en scène par l'auteur de *L'amélanchier* est construit sur l'idée que la banlieue est en extension et qu'elle s'inscrit dans un processus large de cadastrage du territoire. Les espaces mobiles et déstructurés, en raison de leur croissance organique et incontrôlée, ceux de Ville-Jacques-Cartier par exemple, sont aspirés par la nouvelle mouture architecturale qu'est le modèle de développement de la banlieue, issu de la voiture, des axes de communication rapide et d'une consommation démultipliée. Il ne reste alors à ces territoires autrefois campagnards et anarchistes qu'à intégrer une organisation territoriale et sociale qui véhicule un ordre, ce qui fait

en sorte qu'un certain Farouest est délaissé, avec tout ce que ces « ruses » et ces « arts de faire » avec les moyens du bord permettaient comme créativité.

La Rive-Sud travaillée par Delisle dans son recueil de nouvelles, sans explicitement prendre appui sur ce passage historique entre le Farouest montréalais et la banlieue, comme elle était dépeinte dans son roman *Dée*⁴ (2002), participe néanmoins d'une logique du transitoire et du déplacement des référents qui n'est pas éloignée d'un tel récit traumatique.

La nouvelle emblématique de l'essor de la périurbanité est certes celle qui ouvre le recueil. En effet, dans « Terre en friche », c'est la question du rapport à la précarité qui est mise en procès, avec l'idée que la culture pourrait être un palliatif à un monde en déliquescence. La fable pose d'emblée un lieu de turpitude moral et physique, où toutes les situations pointent vers une insécurité et une instabilité chroniques ; le jeune narrateur anonyme (du moins nous ne connaissons pas son prénom, son nom de famille est Dubreuil-Bourque) habite un appartement chaotique dans un immeuble non fini de Longueuil, sur une rue non asphaltée. L'incomplétude surgit de toutes parts et elle est multipliée par les comportements des membres de sa famille, qui perdent pied ; sa mère est divorcée et perdue dans ses nouvelles responsabilités ; son frère se réfugie dans un monde miniature qu'il peut contrôler et façonner à sa guise, n'ayant aucune autorité sur son univers réel relégué à la précarité. Le narrateur fait alors face à la vie quotidienne, qui réclame ordre, routine, continuité, alors que tout s'effondre ; il est dès lors celui qui se considère « comme la permanence de la maison » (*HS* : 7). Cette fonction de régisseur d'un univers sans référent stable, il ne la remplit pas uniquement auprès de sa famille immédiate. Il l'exerce également auprès d'une voisine lubrique et complètement abasourdie par ses responsabilités maternelles, s'appuyant sur son jeune voisin pour

4. Je me permets de renvoyer ici le lecteur à mon article intitulé « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle » (2011).

maintenir un semblant d'ordre dans un appartement souillé où deux jeunes enfants sont laissés dans le désarroi et la fiente.

Le narrateur a recours à deux moyens pour tenter d'habiter cet espace en tension, où tout bouge autour de lui, mais dans la mauvaise direction, où tout semble, paradoxalement, s'installer de façon manifeste dans la précarité :

Je marche dans la boue molle et glaiseuse. Ce bruit de succion des bottes me faisait rire quand j'étais enfant parce qu'il me rappelait du Jello aspiré ; aujourd'hui il me désespère parce que j'ai l'impression que cette laideur pesante autour de moi n'est plus une situation temporaire comme je l'ai toujours naïvement cru, mais bien le fait de toute une existence (*HS* : 12-13).

D'abord, il s'exerce au piano, cherchant dans la culture classique qu'il répète un socle culturel sur lequel se poser pour rejoindre une continuité qui n'est pas qu'un lent dépérissement. Enfin, il se réfugie dans un espace imaginaire, où sa vie semble délestée d'un poids parce qu'il y entend les conseils d'un oncle, Richard, pourtant récemment décédé. Ce modèle possible, puisé par delà la mort, se constitue par un effort d'appropriation symbolique, qui fait de ce truchement un repère, un moyen de tracer sa voie au sein de la banlieue et de sa famille. De fait, cette nouvelle s'apparente à un récit d'apprentissage, où l'autonomie acquise au fil de la confrontation avec sa mère débouche sur une capacité à tirer, des friches de l'univers qu'il parcourt, des nouvelles expériences de sens à moduler et à intégrer à un fil de vie qui se tisse par le biais d'une continuité artistique, symbolisée dans le récit par le legs que fait son frère d'un violon miniature incarnant une voie de sortie envisageable.

Dans ce cadre, trois éléments de la nouvelle m'apparaissent travailler le lien entre l'échange et l'habitabilité précaire. Le premier, et peut-être pas le plus important puisqu'il place l'enjeu économique du lieu, c'est le métier d'agente immobilière de Nancy Dubreuil-Bourque, la mère du narrateur. Elle vend et transige des maisons. Elle participe à déplacer des histoires de vie

et des familles, en rompant une continuité établie. Si ces mouvements sont voulus par les propriétaires impliqués, ils indiquent néanmoins une manière d'aborder l'espace banlieusard comme une zone d'échanges intenses, où les virtualités du gain et du profit marchand ouvrent l'espace à la spéculation et aux mouvements inlassables.

En deuxième lieu, le narrateur insiste constamment sur l'incomplétude de son environnement :

[...] nous demeurons dans un bâtiment à moitié vide, sans concierge donc sans espoir d'avoir un jour une entrée propre, dans un quartier d'immeubles à appartements cordés comme des boîtes carrées à perte de vue. Les immeubles de notre rue ont la particularité d'avoir été, pour d'obscures raisons fiscales, abandonnés par les entrepreneurs avant même la fin des travaux. Par exemple, notre balcon, au deuxième, n'a pas de balustrade : ce n'est ni plus ni moins qu'une plate-forme, un tremplin pour le vide. [...] Notre rue est en terre battue comme au tournant du siècle (*HS* : 7-8).

Il confère de ce fait à la banlieue la fonction métonymique de la précarité (c'est selon le narrateur un « dépotoir » – *HS* : 13). Ces manques sont liés à des décisions économiques, mais provoquent une prise de conscience amère : la précarité est une donnée non variable de l'existence du narrateur :

Depuis un mois, la stabilité du temps est presque inquiétante. Il m'a toujours semblé que la stagnation était un état contre nature, que le changement, ou du moins le mouvement, était une loi de l'univers.
Peut-être que ce qui est vrai de l'univers ne l'est pas des banlieues [...] (*HS* : 22-23).

Troisièmement, la friche décrite dans la nouvelle s'apparente à un certain vide culturel et à un autre physique, qui se répercutent sur le mode de vie possible dans cet espace. D'abord, la friche est associée au fait de ne pas être en mesure de discerner le dedans du dehors (la porte est un lieu de passage souvent emprunté, d'où l'abondance du verbe « rentrer » – *HS* : 9, 10, 11,

21 ; l'appartement de la voisine est pénétré sans avertissement – *HS* : 9, 19, la maison et la rue subissent le même sort – *HS* : 7-8), créant du coup des zones marquées par l'intermédiarité des matériaux et des seuils, inscrite dans le récit par la figure de la boue, mélange de terre devenue instable par l'effet de l'eau :

DES PAS LOURDS DANS LA VASE.

Il pleut. Sur le chemin de l'école, après les immeubles à appartements et avant le centre d'achats, viennent les champs troués des excavations laissées en plan ; des champs parsemés de grues inactives, de fondations abandonnées. [...] Ce qui plane sur les chantiers, plus encore que la froide humidité, c'est le désintéressement (*HS* : 12).

Ensuite, le cadastrage construit est toujours en tension avec ce qui ne l'est pas encore et qui appartient au *no man's land* et qui sera, tous en sont conscients, une part de l'essor démographique et du développement économique. L'espace est en friche ; une consommation adviendra, pour engouffrer les lieux vacants. Ce qui fait en sorte que le modèle de société décrit est celui du centre d'achats :

Au centre d'achats il y a, entre deux boutiques de chaussures, une arcade de jeux électroniques où il est possible de retrouver tout le monde qui n'est pas à son cours, ou tout le monde qui traîne avant de rentrer. L'autre activité qu'offre le centre d'achats (et donc cette région entière de la banlieue), c'est le mail. On part du Bonimart et on marche jusqu'au Zellers. Rendu au Zellers on a le choix : entrer faire un tour au Zellers ou retourner au Bonimart (*HS* : 16).

C'est là que la jonction s'établit entre la précarité du lieu et le désir de combler les manques par la thésaurisation de biens qui passe par cette activité jugée inepte :

Dès que tu finis l'école, tu rentres tout de suite à la maison. Pas de centre d'achats, pas de... ([sa mère] cherche). Plus de centre d'achats, m'as-tu compris ?
[...] Dans ce coin de pays, il n'y a effectivement rien d'autre à nommer que le centre d'achats comme vie extérieure (*HS* : 21).

La « vie extérieure » impossible, c'est une manière d'affirmer, dans ce contexte, que ce type d'habitation du précaire ne permet pas non plus de se constituer aisément un espace intime propre, avec des balises claires assurant de bien négocier les transactions de sens et de relations entre ce qui est de l'ordre du privé et ce qui appartient à la logique sociale, tant l'atomisation suinte de toutes parts dans la nouvelle. Il en résulte des stratégies de repli forcément salutaires dans ce contexte, mais qui privent le narrateur de liens avec autrui, autrement que par le discours artistique, comme en fait foi sa réaction au legs de son frère qui cautionne en quelque sorte ce pari intimiste : « C'est troublant de penser qu'ici même, dans cette banlieue hideuse et veule, se trouve un être inspiré comme lui, créateur de merveilles fascinantes, et que ce génie voué à l'expression du beau est mon frère » (*HS* : 29). Ce retrait du monde banlieusard constitue une stratégie de survie qui signale la jungle dans laquelle est plongé le narrateur.

UNE PRÉCARITÉ TRAUMATIQUE

Dans la nouvelle « L'eau de Javel », la question complexe de l'instabilité est là aussi abordée en posant des liens entre la banlieue, la culture et la marchandisation, cette fois autour d'une protagoniste, Marie-Johanne Beaudin, incapable de cerner où commence le seuil intime des étudiantes qui la font vibrer. En effet, Marie-Johanne est une éternelle thésarde en lettres qui rédige rituellement une phrase par jour et travaille dans « le cabanon » (*HS* : 72) de l'École des Métiers où elle tend les serviettes nécessaires aux coiffeuses. Autant dire qu'elle n'est d'aucune utilité, qu'elle est confinée à un coin excentré de l'école simplement parce que son père dirige l'institution et qu'il la protège par ce statut précaire. D'ailleurs son identité sociale découle de son exclusion géographique : « Son guichet est au sous-sol, au bout du corridor central ; on l'appelle "le cabanon". Je vais au cabanon... Rappelle-moi une serviette du cabanon... § La fille du cabanon » (*HS* : 72). C'est une posture d'autant plus trouble qu'elle

a un long pedigree d'attouchements sexuels sur les jeunes filles marginales qui fréquentent les lieux, étant inapte à comprendre que ses pulsions de rapprochement ne sont pas partagées.

L'univers de Marie-Johanne est fondé sur un trauma fondateur, celui d'une maison perdue, d'une enceinte envolée en fumée dans un feu qui non seulement détruit matériellement son support mémoriel et sa tranquillité d'enfant, mais qui la condamne à une marginalité nouvelle. Cette dernière prend deux formes : d'abord, elle est physique, liée à la roulotte installée derrière le bungalow en ruines :

À Longueuil, dans la banlieue ordonnée, à cause d'une négligence de la mère, le bungalow des Beaudin avait passé au feu. Dans l'alignement des maisonnettes de stuc à l'espagnole, de briques à l'anglaise et de pierres rustiques, il y avait un tas noir, des éclats de verre, des rigoles de suie. Le gazon des Beaudin était sale (*HS*: 79).

C'est donc à l'encontre d'un ordonnancement jugé positivement mais factice que l'étudiante intériorise sa position de retrait dans le développement harmonieux de la Rive-Sud. Il en résulte, seconde conséquence, qu'une telle intériorisation sociale du malaise que sa situation nouvelle et excentrée provoque débouche sur une marginalité sociale :

Entre l'école et le souper, on restait là, stupide devant la ruine, désemparé devant un événement exceptionnel, bouleversant, racontable.

Avec le temps, la maison noire avait dissipé sa puanteur et, avec les rénovations lambines et des matériaux temporaires, elle avait fini par reprendre son rang.

[...] le temps que dureraient les réparations de la maison, Monsieur Beaudin avait installé ses filles [...] dans une immense roulotte rivée dans la cour arrière du bungalow noir.

Ça ne devait durer que trois mois. Le temps des réparations. Tout ça devait être temporaire (*HS*: 80).

C'est parce que ce qui devait être temporaire s'étire dans le temps et se normalise en dérogeant du modèle banlieusard que Marie-Johanne prend conscience de cette marginalité. Il n'est donc pas

étonnant que dans le récit, les évocations de la saleté fusent (« maison noire », « suie », « souillée », « sueur », « gras » – *HS* : 79-81) et que la formule « ça ne devrait pas durer » revient à trois reprises (*HS* : 80-81).

Pour contourner ce trauma adolescent, Marie-Johanne opte pour trois stratégies palliatives, à la fortune pour le moins problématique, mais qui révèlent un besoin de continuité et une tentative d'habitation. La première cherche à répondre aux odeurs corrosives du passé – et à l'enfermement dans la roulotte hermétique en compagnie des odeurs aigres paternelles – en revalorisant les senteurs de propreté. Celles-ci sont considérées comme salvatrices, comme un baume, et du coup l'eau de Javel incarne un confort antiseptique. Dans son travail auprès des coiffeuses, où elle a pour tâche de laver du linge, elle peut tirer profit de cette provision commerciale de réconfort : « Il lui arrive, quand elle est sûre d'être seule, de plonger son visage dans la ratine pour y respirer l'odeur de détergent. Bien à fond » (*HS* : 72). L'eau de Javel lave partiellement le choc de cette période transitoire de la vie où elle a vécu à la lisière du monde contemporain, dans une demeure ambulante immobilisée par le malheur familial. Mais l'odeur de propreté semble se dissiper plus rapidement que celles, pestilentielles, qui collent à la peau, comme une seconde identité problématique.

Dès lors, une autre stratégie, inverse, de sortie de la précarité traumatique consiste à assumer la vie fade et les odeurs moribondes du passé, à travers une logique compulsive de la reprise. Ainsi, la routine des hot-dogs commandés au commerce sous son appartement montréalais, puis ingurgités et enfin vomis signale un besoin d'organiser le déséquilibre de son monde (thèse sans fin, travail sans but, relation intime inexistante, passé pénible) par une transformation du choc odorant de la suie en friture à consommer :

Elle enfle un jean flottant et une chemise à carreaux. Elle descend au snack-bar du rez-de-chaussée. Les néons sont crus. [...] Sur un signe convenu, on lui prépare ses trois hot-dogs

steamés moutarde-chou, avec beaucoup de moutarde. Pour apporter. Dans un petit sac brun agrafé.

De retour à sa chambre, elle engloutit la nourriture devant la leur verte de la télévision.

[...] C'est une image d'abondance (*HS*: 77-78).

Cette transaction, financière autant que routinière, oppose la précarité économique du « camp[ing] derrière la maison » à un autre espace empli d'une riche garniture. Malgré sa réinscription quotidienne et continue du rituel, Marie-Johanne ne parvient pas, comme l'atteste le problème boulimique, à instaurer une habitation satisfaisante.

La troisième voie empruntée consiste à jouer d'ironie afin de marquer une distance d'avec le trauma. Dans sa manière d'écrire sa thèse, dans sa réaction à l'histoire de la roulotte alors qu'elle avait mis du khôl pour copier la suie de la demeure, Marie-Johanne emploie un ton caustique, signalant une certaine indifférence au monde et un détachement social. Sa fierté d'habiter au-dessus de La Patate à Gérard⁵ participe de ce mode parodique d'accès à la douleur, où tout ce qui advient à la suite du trauma est moqué dans une tentative de retournement de la marginalité sociale vécue. À la manière de sa thèse qui s'écrit en gestes vifs, intempestifs et définitifs, sans aucune possibilité de regarder en arrière, Marie-Johanne cherche à s'énoncer et donc à acquérir une identité, de manière à nier ce passé trouble où elle était vue

5. La description de l'appartement signale clairement le jeu parodique du renversement, où ce qui est kitsch, voire vulgaire, est endossé par le personnage : « À onze heures, Marie-Johanne rentre chez elle. Elle habite une chambre au-dessus de La Patate à Gérard, un snack-bar vingt-quatre heures. [...] § Le corridor étroit qui mène à sa porte d'entrée est gras. C'est un passage fait de murs de plâtre très épais peints vert pâle, éclairé d'un hublot en vitrail gris début de siècle ; par endroits, le linoléum jaune est collant sous la semelle. § La chambre est assez grande pour qu'on y imagine l'essentiel. Il y a une montagne de livres sur la table de travail (pas de place pour y dîner). Il y a deux portes : une donnant sur la minuscule salle de bains ; une autre donnant sur un balconnet adjacent à l'escalier de secours. La fenêtre de cette porte-là est presque opaque. C'est une grisaille faite de poussière de ciment, de calcaire et de la graisse des frites [...] » (*HS*: 75).

comme « celle de la roulotte » : « La roulotte. La roulotte des Beaudin. Les Beaudin, les boudins noirs » (*HS* : 79). La stratégie achoppe puisqu'elle passe en fait de la roulotte au cabanon, demeurant *de facto* à la périphérie des choses.

LA MÉMOIRE PRÉCAIRE D'UNE TRANSITION
À SE REMÉMORER

La nouvelle « Culte » s'ouvre au salon funéraire, alors qu'une famille se réunit pour rendre un dernier hommage à un mort, le grand-père du narrateur. C'est donc dire que la question de la mémoire se pose d'emblée dans le récit. De fait, l'incipit ajoute une dose supplémentaire de précarité, comme si la labilité de l'existence n'était pas suffisamment soulignée par le passage à trépas d'un être familial :

Le salon funéraire Laporte et fils est typique de la Rive-Sud. Il est encerclé par un champ vide et donne sur l'autoroute. Seule la façade a été briquetée et ornementée ; les côtés ont été placardés d'aluminium brun imitant la planche, comme s'ils n'allaient jamais être vus. C'est toujours une épreuve de retourner sur la Rive-Sud (*HS* : 95).

La nouvelle inscrit donc un registre du legs et de la mémoire à la banlieue traversée d'échangeurs bétonnés (*HS* : 96) et de facticité naïve, perspective qui a pour effet d'insister sur la durée de l'occupation périurbaine et ses profondes mutations. L'existence du grand-père reproduit métonymiquement le temps banlieusard. En effet, la vie de ce dernier est tributaire du développement de Longueuil et plus généralement de la banlieue, dont il a accompagné la progression en plus d'y participer.

Le narrateur, on l'a vu, se rend sur les lieux de la réunion familiale à contrecœur, non pas parce que Helen, Jane, Henry et les autres membres de sa famille lui rappellent de mauvais souvenirs, mais parce que « son monde est là » (*HS* : 96), dans cette banlieue évidée de vie. C'est l'acte même de renouer avec un espace honni qui déstabilise le narrateur, comme si la mé-

moire de l'occupation durant l'enfance d'une portion de la banlieue avait laissé un souvenir trop amer, qu'il avait fallu le déloger du quotidien. L'événement exceptionnel qu'est la mort le ramène donc dans ce lieu qui est pour lui celui de la perte, du marasme.

Il se trouve que la version testamentaire du grand-père a pour effet d'inscrire l'habitation au cœur même de la mémoire du narrateur. En effet, ce dernier est sommé, en quelque sorte, de prendre la relève du grand-paternel dans le maintien d'une mémoire familiale de la banlieue, alors qu'on lui demande de rédiger l'histoire de Longueuil. À travers un sac de découpures de journaux, c'est une transmission de la durée de la banlieue qui est jouée, héritage forcé en raison du métier d'écrivain du nouveau légataire :

Mon oncle Harry m'entraîne au vestiaire où il me remet un sac de Zellers rempli de scrap-books gondolés et de vieux journaux ocre. Le sac sent fort le cheval. Avant de mourir, mon grand-père a émis le souhait que moi, l'écrivain, je rédige une histoire du vieux Longueuil en réservant une place particulière à sa famille. Une sorte de saga municipale où nos ancêtres auraient le beau rôle (*HS*: 98).

Dans cet extrait, ce qui prime, c'est la contradiction apparente entre l'odeur campagnarde, la propension à considérer l'espace en question comme urbain, et l'image de consommation propre à la banlieue qu'incarne le magasin à grande surface. Ce télescopage ne devient compréhensible que dans la mesure où les zones périurbaines se saisissent dans une durée et réécrivent un genre obsolète : le récit de fondation d'une communauté.

Il se trouve que le narrateur est rétif vis-à-vis de ce legs : ce dernier incarne justement une complaisance devant un mode de vie nié par le narrateur, à tout le moins contesté dès le début du récit. Les histoires d'essor économique, les publicités incarnant une certaine temporalité innocente (*HS*: 98), les nécrologies conservées révélant un rapport au passé plongé dans le « formol » (*HS*: 98) font en sorte d'établir un panthéon de la Rive-Sud qui

est reçu comme « dérisoire » aux yeux du petit-fils. Pas étonnant dès lors que le sac symbolise ce qu'il rejette de ce territoire des voitures et des champs sans apprêts érigés pour le « culte » de l'automobile et du déplacement vers ce qui est occupé. Le narrateur ne peut conserver cette mémoire, même si dans la tentative de legs entre les générations s'élaborent un devoir de mémoire et une durée inscrite sur le mode de l'avatar nauséeux. En fait, il cherche à s'en départir, à dénier ce besoin d'héritage qui instaure la continuité de ce lieu précaire qu'il préférerait fuir. Néanmoins, le narrateur est pris avec le sac, avec la mémoire écrite et jaunie de la banlieue, parce que rien n'est à hauteur et à usage humains :

Le ciel est froid. Mon haleine fait une vapeur dans le printemps clair. Je vomirais. Sur le perron du salon funéraire, je tiens le sac malodorant au bout de mes bras pour ne pas qu'il me touche, et, des yeux, je cherche une poubelle. Je n'en vois pas. Il n'y a que des autoroutes larges et des terres abandonnées (HS: 102).

La nouvelle se conclut sur cet excipit, laissant du coup le narrateur dans un temps suspendu, sur un autre seuil précaire (le perron du salon), témoin de la mort, du désir de mémoire, incapable de se départir de l'odeur d'une vie kitsch et d'une mort organisée à grands frais. La banlieue, pour lui, est partout, ce qui est, peut-être, le seul moyen d'évoquer réellement la sortie de la précarité.

* * *

Dans *Helen avec un secret*, comme dans *Dée* ou *Fontaine-bleau*, la banlieue est traitée telle une réserve de mémoire, mais sur un mode dysphorique, où les nouvelles tentatives d'instauration d'une continuité culturelle et spatiale achoppent. La banlieue dégage un effet de trauma, qui doit être confronté par le biais de la routine, de l'ironie, de l'art, de la musique, de l'écriture et de la consommation mémorielle. Une odeur de précarité plane sur ces êtres aux prises avec leur marginalité, et le recours

à la *tabula rasa* semble d'aucune utilité, parce que l'effet aseptique de l'eau de Javel ne peut rien contre le travail du temps et l'accumulation des souvenirs incrustés. Si l'habitation, au final de ce recueil, semble encore précaire, ce n'est pas faute de tentatives de remédier à cet état de fait. C'est que la banlieue fonde son essor sur une logique excentrée, et qu'il est difficile pour des protagonistes atomisés de résister à un tel assaut. Dans un texte marquant sur la littérature québécoise contemporaine, Nepveu (1988) signalait comment ce corpus depuis les années 1980 avait abandonné les esthétiques de la fondation et de la transmission au profit de celle de la ritualisation. Dans ce recueil, Delisle met en scène ces jeux du rituel comme des remparts à un monde sans repères, sans centralité, marqué par un développement effréné où l'idée d'une prise en charge collective d'un imaginaire à transmettre achoppe de toutes parts. Il le fait en montrant le caractère puéril de s'adonner seul à ce besoin de repères, alors même que ce que secrète la banlieue, ce sont des espaces privés sans lien social planifié, où justement les repères sont enfouis dans une intériorité sans partage. Du moment que l'habitat intérieur n'assure plus la cohérence du sujet, les seuils deviennent inopérants, les tentatives pour construire une routine débouchent sur une consommation boulimique et les recours à la culture figent des écarts qui profitent à l'atomisation existante. Si les essais d'habitation de la précarité sont nombreux, ils ouvrent rarement sur des références partagées et connotées positivement. Tout se passe dans l'univers de Delisle comme si l'emprise de la banlieue ne devait qu'indiquer la durée du modèle périurbain, durée où réside le drame de la déliquescence : « cette laideur pesante autour de moi n'est plus une situation temporaire » (*HS* : 12). Se détermine alors un mode discursif de préhension de cette périurbanité qui ne peut être, dans la perspective de Delisle, que celui du témoignage intime et privé de l'atomisation sociale. Dans l'idée du témoignage, il y a un effet de durée et le passage néfaste d'un temps cerné par un regard qui rêve de s'en affranchir.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil. (Coll. «La librairie du XX^e siècle».)
- COLEMAN, Patrick (2005), «Memories of urban development: Michael Delisle's *Dée*», *Québec Studies*, n° 39 (printemps/été), p. 99-107.
- DELISLE, Michael (1985), *L'extase neutre*, Montréal, La nouvelle barre du jour.
- DELISLE, Michael (1987), *Fontainebleau*, Montréal, Les herbes rouges.
- DELISLE, Michael (1989), *Drame privé*, Montréal, Les herbes rouges.
- DELISLE, Michael ([1995] 2008), *Helen avec un secret*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- DELISLE, Michael (2002), *Dée*, Montréal, Leméac.
- DELISLE, Michael (2005), *Le sort de Fille*, Montréal, Leméac.
- DELISLE, Michael (2007), «Un roman un peu "carré"», *La Presse*, 29 juillet, p. Arts-1.
- DUPRÉ, Louise (2010), *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît.
- GIGUÈRE, Suzanne (2005), «Michael Delisle et la cartographie de la marge», *Le Devoir*, 8 octobre, p. F3.
- GUAY, Hervé (1995), «L'identité précaire», *Le Devoir*, 11 novembre, p. D17.
- HALIN, François (2008), «La banlieue: de Jacques Ferron à Michael Delisle». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- HAREL, Simon (2007), *Espaces en perdition*, t. I: *Les lieux précaires de la vie quotidienne*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. «Intercultures».)
- LAFORÉST, Daniel (2007), «Espaces extra-urbains: le territoire mondialisé et son reste dans la littérature québécoise contemporaine», dans Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Éditions Nota bene, p. 335-355.

- LAFORST, Daniel (2010), « Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 13, n° 1, p. 147-165.
- LANE-MERCIER, Gillian (2004), « De la création à la traduction littéraire », *Spirale*, n° 97, p. 19-20.
- LORD, Michel (1996), « Des fragments de vie et leurs secrets », *Lettres québécoises*, n° 82 (été), p. 25-26.
- MARTEL, Réginald (1995), « Michael Delisle : une voix singulière », *La Presse*, 29 octobre, p. B5.
- MARX, Leo ([1964] 1970), *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- MEUNIER, Stéfani (2008), *Et je te demanderai la mer*, Montréal, Boréal.
- MOTTET, Philippe (2006), « La banlieue romanesque entre nature et culture », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 60, p. 65-74.
- NAREAU, Michel (2011), « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 24, n° 2, p. 177-193.
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- NEPVEU, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- TORCHI, Francesca (2008), « L'adolescent périphérique. Montréal dans les nouvelles "Le pont" de Michael Delisle et "Piercing" de Larry Tremblay », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 64, p. 175-186.

LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE
COMME « LIEU COMMUN »
DANS *LES AURORES MONTRÉALES*
DE MONIQUE PROULX

Sylvain Brehm

Université du Québec à Montréal

[...] *les lieux sont des miroirs poreux qui gardent les traces de tout ce que nous sommes.*

Monique PROULX,

« *Jaune et blanc* », *Les aurores montréalaises*.

Lorsqu'elle publie *Les aurores montréalaises*, en 1996, Monique Proulx est connue comme nouvelliste, mais peut-être plus encore comme romancière. Ce recueil, dont le titre revendique ostensiblement un ancrage montréalais, ne laisse pas la critique indifférente. L'auteure, en effet, renouvelle l'image de la métropole, aussi bien celle léguée par les écrivains de la génération *Parti pris* que celle, élaborée dans les années 1990, par plusieurs auteurs immigrants (dont Sergio Kokis, Ying Chen et Mona Latif Ghattas). Certains lecteurs, à l'instar de Jacques Allard, se montrent enthousiastes et retrouvent dans ces nouvelles une représentation qui reflète bien la spécificité de Montréal, ville à l'identité et à la topographie en constante transformation (Allard, 1997). D'autres, en revanche, se montrent agacés par ce qu'ils estiment être l'expression d'une « modernité de carte postale » (Biron, 1996 : 596).

Les aurores montréalaises sont effectivement en prise non seulement avec un *lieu*, mais également avec un certain esprit du temps, qui valorise l'hybridité, l'hétérogénéité et l'intertextualité. Cependant, Proulx contribue d'une manière singulière à l'inscription discursive du référentiel montréalais en multipliant les points de vue sur la ville, les liens avec des écrivains néo-québécois et les voix narratives.

Nous nous proposons de montrer comment cette représentation de Montréal parvient à constituer un point de ralliement et de rencontre, autrement dit un *lieu commun* (au sens littéral du terme), pour les imaginaires des lecteurs. Nous commencerons par analyser la manière dont Montréal apparaît en tant que configuration géographique et sociale. Puis, nous examinerons comment le statut (démographique et linguistique, notamment) distinctif de la métropole permet à l'auteure d'aborder des questions sociales et politiques sous un angle particulier.

L'IMAGE DE MONTRÉAL : DU STÉRÉOTYPE AU LIEU COMMUN

Si, comme le laisse entrevoir le titre du recueil, Montréal apparaît comme le trait d'union entre tous les récits, la ville ne forme pas une simple toile de fond. La représentation de l'espace urbain constitue l'un des enjeux majeurs des *Aurores montréalaises* et la diversité des nouvelles conduit à en proposer une vision diffractée et, à certains égards, inachevée. Proulx introduit d'emblée une distance à l'égard des images habituelles de la métropole : le narrateur de la première nouvelle du recueil est un jeune immigrant récemment installé au Québec et, pour lui, Montréal est un espace indéterminé. Le premier regard posé sur la ville manifeste une totale absence de familiarité avec l'objet perçu et en fait ressortir, au contraire, le caractère étrange(r) : « *ça s'appelle Montréal* » (Proulx, 1996 : 7¹). Réduite à l'espace du « ça », du

1. Les renvois aux *Aurores montréalaises* seront désormais indiqués par la mention *AM*, suivie du numéro de la page.

neutre, de l'indéfini, Montréal n'est saisie qu'à travers ses traits les plus saillants : la rudesse de l'hiver, la neige, l'étendue du territoire et la grisaille du paysage urbain. Cette perception de la ville est étonnamment semblable à celle du narrateur du *Pavillon des miroirs* (Kokis), qui observe un environnement lui apparaissant à la fois sans relief et hostile : « les rues sont d'une couleur indéterminée » (1994 : 21) ; la neige est sale, maculée, « [s]es reflets sont mats » (1994 : 21). En dépit de quelques congères menaçantes, il ne distingue que des teintes et des formes imprécises : « un mince vernis de bitume patine le tout, égalisant les surfaces et arrondissant le coin des trottoirs » (1994 : 21).

Bien que Proulx choisisse d'inaugurer son recueil en posant un regard *neuf* sur Montréal, elle n'en propose pas pour autant une vision renouvelée. Le narrateur s'en tient, en effet, à l'énoncé de stéréotypes qui participent d'un discours convenu sur Montréal, en particulier celui de plusieurs « écrivains immigrés [qui] ont apposé le discours sur le Nord, qu'ils connaissaient à l'avance puisque transmis par la culture européenne, à l'expérience collective et fondatrice du froid, de l'hivernité et de la nordicité » (Chartier, 2006 : 127). Cependant, comme le signale Daniel Chartier, l'inscription discursive du stéréotype de la nordicité montréalaise permet aux écrivains immigrants d'énoncer l'expérience de la nouveauté et de l'altérité de l'espace québécois, mais aussi de revendiquer leur participation à ce qu'il appelle l'*expérience collective et fondatrice du froid*. En ce sens, à travers le discours de son personnage, Proulx mêle sa voix à celle des écrivains issus de l'immigration et reconnaît, avec eux, le caractère commun de cette expérience. Sa démarche en est une d'inclusion et de (ré)conciliation, puisque Montréal, ainsi réduite à son *plus petit dénominateur commun*, apparaît comme un lieu rassembleur. La neige, en effet, revêt un rôle symbolique dans plusieurs nouvelles et participe, à ce titre, au subtil jeu d'échos qui unit les nouvelles intercalaires, en particulier. « *Gris et blanc* », par exemple, s'achève sur l'image d'un jeune garçon hispano-américain et de sa mère contemplant la première neige qui leur fait oublier la froidure et la dureté des conditions de travail éprouvées par les

immigrants. De même, dans « *Noir et blanc* », la neige confère à la ville un visage paisible, pur et lumineux, aux yeux d'un chauffeur de taxi haïtien : « *quand la neige est blanche, Montréal a l'air d'une jeune mariée* » (AM : 143). Enfin, juste avant de conclure son long monologue, la narratrice du dernier texte du recueil remarque qu'il neige sur Montréal. Écrite en italique comme les autres récits intercalaires, cette nouvelle revendique un lien explicite avec eux aussi en raison de son titre : « *Blanc* ». Cependant, elle est la seule de ces nouvelles dont la narration est assumée par un personnage issu de la communauté majoritaire (les Québécois de souche). De plus, comme on l'aura noté, le titre ne désigne qu'une couleur : le blanc. Or, si elle renvoie de manière métonymique à l'identité de la narratrice, la couleur blanche a aussi la propriété d'être produite par la combinaison de tous les registres chromatiques du spectre visible. Il s'agit, en ce sens, de prendre acte de l'évolution de Montréal (« *Montréal a changé [...] et voilà que j'ai perdu mes repères* » – AM : 231) et d'y voir l'occasion de s'ouvrir à une nouvelle réalité fondée non plus sur le traditionnel clivage francophone/anglophone (comme en témoigne la relation complice qui s'instaure avec Mister Murphy), mais sur la reconnaissance de la dimension pluriculturelle de la métropole. À cet égard, la blancheur de la neige qui tombe sur la ville renvoie métaphoriquement à celle de « *la page blanche sur laquelle rien n'est encore écrit* » (AM : 239) : au terme des 27 nouvelles qui composent le recueil, Montréal apparaît comme une ville pacifiée et réconciliée avec elle-même, où le passé et les déterminants identitaires sont moins contraignants qu'ailleurs, en somme une ville où chacun peut inscrire la trame de sa propre histoire.

BALISES ET BOUSSOLES : CARTOGRAPHIE DU TERRITOIRE

Plusieurs textes d'écrivains néo-québécois n'accordent qu'une importance minimale à la topographie de Montréal. Dans *Le pavillon des miroirs*, Kokis évoque Montréal à plusieurs reprises – sans jamais la nommer – et s'en tient, on l'a vu, à l'énoncé

de quelques impressions et sensations sommaires. Le référentiel montréalais présente également un faible degré de détermination dans *Les lettres chinoises* de Chen : les seules indications toponymiques désignent le Quartier chinois et la rue Saint-Denis. Marco Micone, quant à lui, ne propose qu'une seule description de Montréal dans *Le figuier enchanté* :

Maintenant, va sur le balcon, celui sur lequel ta mère fait sécher les figues. Si c'est brumeux, attends que ce soit clair et que tu puisses voir Santa Croce, Rotello et Bonefro. Tu vois cette immense vallée avec ses centaines de champs de blé ? Imagine-la parfaitement plate et sillonnée de rues asphaltées se croisant à angle droit avec des milliers de maisons carrées en briques rouges. En plein milieu, il y a une colline pleine d'arbres où mes parents m'ont emmené, pour la première fois, dimanche dernier. Je n'ai jamais rien vu d'aussi laid. Seule la vue du fleuve au loin a pu me faire oublier un instant les milliers de toits goudronnés (1992 : 51).

Au contraire, le recueil de Proulx accorde un intérêt majeur à l'espace urbain. Le lien ostensible avec le référentiel extratextuel se manifeste, en particulier, par l'évocation de nombreux lieux chargés d'une valeur symbolique ou participant, plus modestement, de l'identité de la ville. Qu'elles évoquent un lieu spécifique (le Carré Saint-Louis dans « Sans domicile fixe ») ou plusieurs quartiers (le Plateau Mont-Royal et l'avenue du Parc dans « Les aurores montréalaises »), de nombreuses nouvelles accordent une attention particulière à la toponymie et aux composantes de la trame urbaine montréalaise : les monuments ou les édifices institutionnels (le Stade olympique, le Jardin botanique, le Biodôme, le Musée des beaux-arts, etc.), les restaurants (« L'Express », « Mikado »), ou encore, simplement, « les escaliers en colimaçon, rue Saint-Hubert coin Marie-Anne » (*AM* : 23). De même, le nom des rues empruntées et les itinéraires des personnages font parfois l'objet d'indications méticuleuses et s'inscrivent dans une cartographie mentale de la ville, certes partielle, mais néanmoins détaillée : « Tu es à deux pas de Mont-Royal, donc tu prends le métro [...]. Direction Côte-Vertu, tu descends

à Berri-UQAM, puis direction Honoré-Beaugrand et tu sors à Pie-IX» (*AM*: 26). Les renvois explicites que le texte instaure vers les éléments du paysage urbain montréalais participent d'une volonté de créer une relation entre le texte et une réalité extratextuelle aisément identifiable.

De plus, Proulx ne se contente pas de varier les perspectives, elle alterne également les points de vue macroscopiques et les effets de loupe, comme dans « Rue Sainte-Catherine ». Le récit se déroule exclusivement sur une portion de la célèbre artère montréalaise, précisément entre la rue University et le magasin Archambault situé à l'intersection de la rue Berri. Le choix de la focalisation interne nous amène à adopter, au gré des déplacements du narrateur sur un unique axe est-ouest, un point de vue semblable à celui d'une caméra de cinéma en *travelling*:

La concurrence est déloyale, dans l'est de la Sainte-Catherine, un autre genre de charité arrête les clients et donne envie de prendre plutôt que de donner. Entre L'Ultra Sexe, Le Club Sexe, Le Pussy, La Calèche du sexe, Le Club 281 et les belles petites poules de la rue Berger, ta misère a intérêt à montrer une face bien exotique pour attirer les regards. Mieux vaut dépasser la rue Saint-Denis et s'installer dans le petit parc avant Berri pour essayer de grappiller quelques clients qui sortiraient d'Archambault Musique avec encore un peu de monnaie dans leurs poches (*AM*: 78-79).

Le souci du détail et de la vraisemblance contribue à produire un *effet de réel* et on a effectivement l'impression, par moments, de se promener littéralement dans certains lieux de la ville.

D'une manière générale, cependant, *Les aurores montréalaises* n'a pas la même visée que ce que Marc Brousseau appelle des « romans-géographes » (1996), à savoir des textes comme *Manhattan Transfert* qui tendent à capter l'essence d'une ville et à rendre compte de manière exhaustive de tous ses aspects. Proulx agence plutôt une sorte de mosaïque d'instantanés (comme des clichés photographiques), qui peuvent sembler disparates en raison de la variété des points de vue et des distances focales,

mais qui contribuent tous à rendre compte de la nature éclatée de l'espace urbain montréalais.

LES SENS DU PARCOURS

En tant que lieu de vie, Montréal est aussi une configuration sociale où les personnages ancrent leur existence et qu'ils contribuent à façonner (par leurs parcours et leurs pratiques). Les nouvelles mettent au jour la diversité des liens que chacun noue avec son environnement. Même lorsqu'un personnage éprouve des difficultés à appréhender la ville, celle-ci n'apparaît jamais comme une entité anonyme, dépourvue de caractère propre. Ainsi, pour Fabienne, une retraitée de la banlieue de Québec qui visite pour la première fois la métropole (« Le futile et l'essentiel »), Montréal se présente comme un espace à la fois terrifiant et fascinant, tout autant qu'un réservoir de fantasmes, précisément parce qu'elle fait déjà l'objet d'un investissement imaginaire et affectif. Le caractère superficiel et approximatif de la liste des lieux que Fabienne entend visiter (« le Vieux-Montréal, parce qu'ils vendent des T-shirts marqués Montréal dessus » – *AM*: 44, « les boutiques chic de la rue Laurier » – *AM*: 45, « Ouestmoont » – *AM*: 45) n'en révèle pas moins à quel point la ville est chargée d'une valeur signifiante dans l'imaginaire collectif.

Dans d'autres textes, la mobilité des personnages met au jour les ressorts de l'agencement de l'urbanité montréalaise : la complémentarité ou la différence entre les rues et les quartiers, le type de populations qui y résident ou encore l'atmosphère des lieux traversés. Loin de chercher à proposer une représentation uniforme et cohérente, Proulx n'hésite pas à montrer comment les rapports à l'espace social sont induits par la subjectivité des personnages. Pierrot, par exemple, se sent à Montréal « au cœur d'un jardin luxuriant où les gens se cueillent comme des fruits » (*AM*: 23). À cette image d'un lieu édénique et harmonieux s'oppose celle d'« une inhospitalière Babel » (*AM*: 166) aux yeux de Laurel, le personnage principal de la nouvelle éponyme. Cette

divergence radicale signale que la valorisation de la topographie des lieux « dépend en grande partie de la position prise par les personnages ou le narrateur dans l'espace et de la manière dont ils interagissent avec leur environnement » (Bouvet, 2003 : 281). Les motivations et les attentes de chacun déterminent d'ailleurs des parcours spécifiques dans la ville. Alors que Pierrot déambule, ouvert aux rencontres et à l'imprévu, Laurel suit un trajet précis qui le ramène toujours aux mêmes endroits : « [...] il a appris à marcher sans repos et sans distraction, fébrile guérillero traquant les indices incriminants. L'avenue du Parc, par exemple, est un champ de bataille linguistique » (*AM* : 159). L'espace est d'emblée soumis à une saisie subjective et, à ce titre, Laurel « n'est pas un observateur neutre de cette réalité. Il en est partiellement le créateur » (Cusson, 2002 : 83). En ce sens, les parcours urbains des personnages constituent « autant de pratiques, autant de modes de lectures qui déposent sur les lieux des pellicules sémantiques différentes » (Brousseau, 1996 : 155).

LECTURE(S) DE L'ESPACE

Quelques années avant la publication des *Aurores montréalaises*, le narrateur d'*Avril ou l'anti-passion*, d'Antonio D'Alfonso, déplore que Montréal soit la « ville qu'on ne voit pas au cinéma, celle qui n'a pas d'image dans le cœur de son histoire ou de ses citoyens » (1990 : 180). Cela a de quoi surprendre, dans la mesure où Montréal est représentée depuis longtemps dans des poèmes, des chansons ou des films. De même, il suffit de consulter les cartes postales destinées aux touristes aussi bien que les documents institutionnels pour constater que les composantes du *paysage montréalais* évoquées dans les nouvelles de Proulx font partie du patrimoine urbain et sont consignées dans une riche iconographie.

En fait, D'Alfonso met surtout au jour le problème de l'appropriation de l'image de Montréal. Dans *Les aurores montréalaises*, justement, la précision et l'abondance des indices référentiels, qui renvoient à une réalité extratextuelle aisément identifiable,

favorisent l'élaboration d'une représentation mentale de l'espace de la ville. On peut effectivement reconnaître une certaine parenté entre la manière dont Montréal est évoquée dans les textes et celle dont on se représente spontanément la métropole. En ce sens, *Les aurores montréalaises* suscite une posture de lecture particulière, plus précisément une relation transitive au référent textuel dont la *figurabilité* est étroitement liée à un contexte de réception caractérisé par la prégnance de représentations partagées par une communauté de lecteurs. Si Montréal apparaît dans les nouvelles de Proulx comme un lieu familier, connu et reconnu, c'est bien parce que la représentation de la ville est conforme aux attentes des lecteurs contemporains. Cette connivence repose sur l'activation, dans le texte, et la reconnaissance, par les lecteurs, d'un vaste ensemble d'éléments référentiels qui constituent autant d'*indices de figurabilité*. Loin de minorer le rôle de l'imagination, ce constat invite plutôt à souligner le rôle d'*amorces* de ces référents qui orientent l'activité imaginative et induisent l'émergence de représentations partagées.

Par ailleurs, les liens explicites que Proulx tisse avec d'autres auteurs invitent également à mettre en perspective les différentes représentations de Montréal proposées dans leurs textes. Plusieurs lieux évoqués dans le recueil de Proulx sont décrits de manière plus détaillée dans d'autres romans écrits, en particulier, par des auteurs néo-québécois. Cette lecture *transversale*, à laquelle invite elle-même l'auteure des *Aurores montréalaises* par l'intermédiaire des dédicaces mises en exergue dans les nouvelles intercalaires, nous permet d'enrichir le processus de construction de nos représentations imaginaires en mobilisant de nombreux souvenirs de lecture. Le Carré Saint-Louis, par exemple, est présenté en des termes semblables dans la nouvelle « Sans domicile fixe » et dans le roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière (auquel est dédiée « *Noir et blanc* ») : un lieu où traînent des « robineux » (AM : 227), des « sans-abri » (AM : 227), en d'autres mots un « coin de clochards » (Laferrière, [1985] 2002 : 42). Au contraire, dans *Passages* d'Émile Ollivier, le Carré Saint-Louis est perçu comme un havre pour les

promeneurs et les touristes. Lire à la croisée des textes et des imaginaires permet ainsi de mettre en relation différentes représentations d'un même lieu. En ce sens, *Les aurores montréalaises* favorise et, dans une certaine mesure, oriente le processus de construction d'une représentation mentale de l'espace, tout en laissant à chaque lecteur la liberté de convoquer des référents multiples et de reconfigurer sa propre cartographie imaginaire de la ville. De plus, l'intégration du point de vue de néo-Québécois contribue pleinement, et d'une manière inédite, à renouveler notre conception de la ville.

MONTRÉAL, UNE VILLE « MONDIALISÉE » ?

Au tournant des années 1990, l'institution littéraire et le public québécois manifestent beaucoup d'intérêt et d'enthousiasme à l'égard d'œuvres évoquant l'expérience de l'exil et du morcellement identitaire, mais aussi de textes valorisant le métissage culturel, l'hybridité linguistique et la traversée des frontières. Dans *Les aurores montréalaises*, Proulx s'emploie précisément à représenter Montréal comme une ville creuset, une ville carrefour, autrement dit un espace d'inter-références plutôt que d'interférences. La critique accueille favorablement cette démarche, plusieurs lecteurs se montrant sensibles, en particulier, à la représentation de la dimension « cosmopolite » (Biron, 1996 : 595) d'une métropole « dont l'identité est à l'image de sa topographie : éclatée, bombardée par le monde contemporain » (Allard, 1997 : 346). Proulx se fait effectivement l'observatrice privilégiée des bouleversements sociodémographiques et de l'évolution des valeurs, qui se manifestent avec une acuité particulière à Montréal parce qu'elle se situe, plus que toute autre ville de la province, « aux interstices des identités et cultures nord-américaines, européennes, asiatiques, haïtiennes, etc., et d'une culture globalisée » (Fisher, 2008 : 309). C'est justement en adoptant un point de vue décentré, celui de personnages n'appartenant pas à la majorité francophone et blanche, que Proulx parvient à intégrer la voix de l'Autre dans l'énoncé de Soi et à

s'interroger sur les valeurs de la société québécoise à la veille du XXI^e siècle.

À ce propos, si le lien entre québecité et américanité constitue l'un des thèmes majeurs de plusieurs œuvres marquantes de la décennie précédente (*Volkswagen blues* de Jacques Poulin ou *Une histoire américaine* de Jacques Godbout, par exemple), la mondialisation et le regard que les écrivains venus d'ailleurs posent sur la société québécoise des années 1990 suscitent un questionnement différent. Le « modèle américain » tend à se diffuser et à s'imposer dans le monde et, du point de vue de nombreux écrivains néo-québécois, Montréal est une métropole nord-américaine parmi d'autres². Comme nous allons le voir, Proulx entérine, non sans ironie cependant, cette conception d'une ville profondément imprégnée par les valeurs états-uniennes.

Deux nouvelles, « *Gris et blanc* » et « *Jaune et blanc* », sont l'occasion de représenter l'un des traits définitoires du « rêve américain » : la richesse matérielle. D'un texte à l'autre, l'ingénuité du narrateur de « *Gris et blanc* », un jeune garçon très fier de son nouveau « *réfrigérateur merveilleux qui pourrait contenir des tortillas en grand nombre* » (AM : 7), laisse place au constat désabusé d'une immigrante chinoise (dans « *Jaune et blanc* ») confrontée à la surabondance des produits exposés dans un grand magasin. Ces deux textes sont, cependant, empreints de la même ironie à l'égard de l'appétit insatiable de biens de consommation des sociétés occidentales.

Cette critique de la surconsommation peut paraître assez superficielle en ce qu'elle se fonde sur un discours conventionnel. Cela apparaît assez évident dans « *Jaune et blanc* », nouvelle dédiée à Ying Chen qui fait explicitement référence aux *Lettres chinoises* et reprend le discours axiologique des deux personnages asiatiques (Yuan et Da Li) exilés à Montréal. Dans le roman de Chen comme dans la nouvelle de Proulx, ce discours est fondé

2. Voir, par exemple, *Le pavillon des miroirs* (Kokis) ou *Les lettres chinoises* (Chen).

sur un ensemble d'attentes et de stéréotypes sur les valeurs « nord-américaines ». L'évocation de la surabondance de produits de consommation n'a, en effet, rien de surprenant et renvoie à une représentation largement répandue des sociétés d'Amérique du Nord. Dès lors, quoi que l'on pense de cette représentation, la lecture se fonde sur la reconnaissance d'éléments qui sillonnent le discours social et sont ancrés dans l'imaginaire collectif.

L'absence de remise en question de la part de l'auteure signifie-t-elle nécessairement qu'elle adhère aux propos de ces personnages ? Il faut, en fait, rappeler l'une des visées essentielles du recueil : susciter une lecture à la croisée des textes et des imaginaires. Le parcours interprétatif du lecteur revêt alors un sens différent. Considérons, à cet égard, la manière dont Proulx instaure une liaison entre les différents référentiels spatiaux. Les lieux, comme le rappelle la narratrice de « *Jaune et blanc* », sont des « *miroirs poreux* » (AM : 53) et communiquent les uns avec les autres. Aussi, une fois surmonté l'éblouissement provoqué par la profusion d'articles qu'on y trouve, le magasin Canadian Tire devient une métaphore de la vie à Montréal, qui tend elle-même à devenir le reflet de la vie à Shanghai. Proulx parvient à instituer ces subtiles relations grâce à un réseau de métaphores et de comparaisons engendrant une superposition des espaces : « *C'est un magasin qui m'a révélé ce que serait ma vie à Montréal, un magasin semblable à un archipel aux îlots surpeuplés, dont les foules denses sont formées d'objets plutôt que d'êtres vivants [...] : Canadian Tire* » (AM : 53).

L'analogie se poursuit et se précise au gré des métamorphoses du référentiel spatial : « *Les choses de ce magasin, grand-mère, courent à perte de vue dans des allées plus larges que des ruelles et grimperaient jusqu'au ciel si le plafond ne venait interrompre leur escalade* » (AM : 54. Nous soulignons). Le lien métonymique unissant l'espace montréalais à celui de Canadian Tire apparaît explicitement un peu plus loin : « *j'ai aussi compris à quel point Montréal était contenu dans ce magasin* » (AM : 56). Notons, au passage, que ces éléments descriptifs renvoient à ceux d'autres nouvelles des *Aurores montréalaises*, puisque la métaphore de la

« *mer solide et insondable* » (AM: 55), exprimant l'étendue des rayons, fait écho à celle de « *la mer grise* » (AM: 8) par l'intermédiaire de laquelle le narrateur de « *Gris et blanc* » décrit le Saint-Laurent qui borde Montréal.

Ces analogies constituent, certes, le support du discours axiologique dont il a été question plus haut, mais elles contribuent également à créer un lien plus inattendu avec un espace tiers, celui de la Chine: « *J'ai tenté d'avancer dans ce magasin comme je l'aurais fait dans la rue Nanjing au milieu d'une cohue* » (AM: 54). C'est précisément cette ouverture sur l'Ailleurs qui permet de relativiser la dimension stéréotypée du discours de la narratrice. En effet, la nouvelle s'achève sur le constat amer que le modèle de vie américain affecte même la Chine: « *Je sais que Shanghai s'agite sous les grues des constructeurs, dans le sillon des périphériques modernes, et que Pudong, avec ses tours et ses gratte-ciel financiers, a effacé les platanes [...]* » (AM: 57). Ironiquement, le magasin Canadian Tire assume le rôle de trait d'union entre les deux espaces et les deux cultures :

C'est ainsi [...] que s'est déroulée mon initiation à la vie montréalaise [...].

Depuis, le Saint-Laurent m'est devenu aussi familier que le Huangpu et mes promenades dans la rue Saint-Denis ont l'aisance de celles qui m'entraînaient dans le Bund avec toi (AM: 55).

À l'instar des *Lettres chinoises*, dont elle constitue un pastiche avoué, la nouvelle de Proulx propose « un mouvement bidirectionnel, qui va de la Chine vers le Québec et du Québec vers la Chine [...] et contribue à l'ouverture de la fiction en lui permettant un regard plus universel » (Dubois et Hommel, 1999: 45). L'accomplissement de ce mouvement bidirectionnel est rendu possible parce que Montréal, qui « incarne simultanément toutes les autres villes » (Harel, 1992: 402), autorise la traversée des frontières (symbolisée par la transplantation du dahlia de la narratrice) et la reconnaissance d'une part de Soi dans l'Autre.

L'EXPÉRIENCE DE L'ALTÉRITÉ

Si Montréal apparaît comme un espace dans lequel s'inscrivent et se reflètent, en creux, d'autres lieux, c'est également un endroit propice à l'expérience du décentrement et de la rencontre de l'Autre. De fait, la cartographie montréalaise, de même que les composantes démographiques de la ville, sont en constante redéfinition. Cela ne va pas toujours sans générer de malaise, car « Montréal, ville transculturelle, se présente d'emblée comme un espace conflictuel » (Fisher, 2008 : 310). Rappelons, à ce propos, que la publication des *Aurores montréalaises* est contemporaine des paroles de Jacques Parizeau sur la responsabilité du « vote ethnique » (concentré à Montréal) dans la défaite du référendum de 1995 et de l'émoi suscité par l'essai *L'arpenteur et le navigateur* de Monique LaRue. Or, bien avant que la Commission Bouchard-Taylor³ ne rende publique l'existence d'un ressentiment et d'une angoisse larvée à l'égard des immigrants chez certains Québécois de souche, Proulx évoque de manière plus ou moins feutrée la question identitaire dans plusieurs de ses nouvelles. On peut voir, par exemple, dans le fait que le narrateur de « *Gris et blanc* » porte « *trois chandails en laine de Montréal* » (AM : 7) une allusion à son désir de faire partie de la communauté des « pure laine ». Le ton est différent lorsqu'il s'agit de mentionner, par la voix d'un chauffeur de taxi haïtien, les agressions et les injures dont peuvent parfois être victimes les Noirs dans la métropole (« *Noir et blanc* »). Il est à noter, toutefois, que ce texte relativise l'importance du phénomène. Le narrateur dénonce même avec vigueur l'influence sur ses enfants du discours haineux de Malcolm X et se reconnaît bien plus volontiers des affinités avec Dany Laferrière, dont le premier roman fait justement de Montréal un lieu idéal pour aborder, sur un mode moins conflictuel, la question des préjugés raciaux.

3. Appellation courante de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles (CCPARDC), dont les conclusions ont été rendues publiques au printemps 2008.

Montréal apparaît, une fois de plus, comme un lieu commun pour les imaginaires des auteurs et des lecteurs, mais aussi un espace *transculturel* où les différences s'abolissent et se réconcilient : « *Quand la neige est vraiment blanche, c'est là que c'est facile, c'est là qu'on peut marcher en imaginant que c'est du sable [...] qui mène à la mer tiède et parfumée* » (AM: 144).

Néanmoins, faute de prendre la mesure de cette nouvelle identité montréalaise, ou de l'accepter, l'espace urbain devient un abîme dans lequel on se perd, à l'instar de Fabienne découvrant une métropole multiculturelle dans laquelle même les frontières entre les quartiers anglophones et francophones s'estompent ou se déplacent. Il en va de même pour Laurel, qui s'aventure avec effroi dans le quartier cosmopolite où il vient d'emménager. Son expérience de l'exil et du dépaysement renvoie, ironiquement, à celle du narrateur latino-américain de la première nouvelle : Laurel n'a parcouru que la distance qui sépare la rue Rachel, sur le Plateau, de l'avenue du Parc, mais il n'en ressent pas moins un profond déracinement. Les gratte-ciel montréalais ne balisent pas « le chemin vers la richesse » que rêve d'emprunter le jeune garçon de Puerto Quepos, mais sont plutôt des « aiguillons » menaçants, emblèmes de cette Montréal qui « fait [...] mal » (AM: 163).

Dépossédé de *sa* ville, Laurel cherche à fixer les signes de la différence et de l'altérité. L'écriture est pour lui une arme, mais son combat est d'arrière-garde : « Défendre le Montréal français *contre les Envahisseurs* » (AM: 160. Nous soulignons). Les mots n'en conservent pas moins le pouvoir de désamorcer ce qui est jugé menaçant chez l'Autre. La démarche de Laurel permet à Proulx d'aborder la délicate question de la place du français à Montréal sur un mode ludique et décripé. Le caractère distinct de l'Autre est révélé d'une tout autre manière, en effet, lorsque la langue elle-même est *altérée*, c'est-à-dire, selon l'étymologie, rendue autre. Or, le texte nous donne précisément à lire et à entendre cette altérité, puisque plusieurs mots et expressions anglais sont transcrits phonétiquement en français et mis en relief grâce à l'usage de l'italique : « Laurel ralentit invariablement le pas

devant les magasins d'ordinateurs où se dénichent toutes sortes de *hardwares compatibles*, les marchands de tapis *beautiful* où s'entassent les *merveilleux carpettes de Turkish*. Sont tarés. Sont *innécredibles*» (AM: 159). L'œil bute sur une forme qu'il ne reconnaît pas et l'oreille doit prendre le relais. Bien que la francisation des mots anglais n'engendre qu'une opacité partielle, elle ralentit incontestablement la lecture: « si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. Le regard reste, pour ainsi dire, rivé sur le signe, sur sa matérialité même » (Gervais, 1999: 205). Le sentiment d'étrangeté ressenti pendant un bref instant nous amène alors à (ré)éprouver l'altérité de la langue anglaise, dont la présence peut parfois apparaître banalisée dans certains quartiers de Montréal.

La nouvelle de Proulx acquiert une résonance particulière dans le contexte social et culturel du Québec contemporain. D'une part, l'inscription du bilinguisme dans la trame textuelle revêt une dimension symbolique, pour ne pas dire politique, particulièrement importante. Le texte se fait l'écho des changements démographiques et culturels que connaît la métropole. L'Autre, qui a longtemps été essentiellement l'Anglo-Québécois, a désormais de multiples visages et parle diverses langues. D'autre part, la lecture de ce type de texte invite à poser un regard particulier sur cette réalité, mais aussi à prendre ses distances par rapport à la perspective qu'offre le texte (celle de Laurel). À la fin de la nouvelle, en effet, Laurel découvre qu'un adolescent allophone qu'il soupçonne de le haïr l'invite, en français, à jouer au hockey avec lui et ses amis. Bien que ce dénouement apparaisse consensuel, le revirement final engage le lecteur à faire un retour sur son propre parcours interprétatif et à percevoir autrement tout ce qui était présenté comme des « signes incriminants » par le narrateur. De plus, cette interpellation lancée par un Grec, dans un français irréprochable, amène à constater que les rôles sont inversés et que l'Autre, le nouvel arrivant, c'est Laurel.

En 1992, Jean-François Chassay conclut un article consacré à la représentation littéraire de Montréal par un constat lapi-

taire : « Montréal est toujours à la recherche de son existence romanesque » (1992 : 171). Il rappelle pourtant lui-même que l'espace montréalais est présent de façon significative dans le roman québécois francophone dès 1846 (date de publication de *La terre paternelle* de Patrice Lacombe). Au cours des années 1990, Montréal devient l'objet d'un intérêt particulier pour des écrivains québécois et immigrants qui (re)découvrent une ville où se manifeste une tension permanente entre conservation et renouvellement, tradition et traduction. L'hétérogénéité sociale, culturelle et linguistique contribue à la constante redéfinition des pratiques individuelles et collectives, ainsi que des modalités du « vivre-ensemble » dans la métropole. Il n'est peut-être pas anodin de noter que Proulx a choisi de rendre compte de cette effervescence dans un recueil de nouvelles plutôt que dans un roman. En effet, comme le signale Michel Lord, l'intérêt grandissant pour la nouvelle témoigne d'une prise de conscience « de la finitude et de la fragmentation de toute fiction et de toute réflexion » (2009 : 29). La structure diffractée des *Aurores montréalaises* apparaît, de ce point de vue, comme une parfaite métaphore des différents aspects (sociaux, géographiques, linguistiques, etc.) de Montréal. Loin de constituer une entrave, l'hétérogénéité des nouvelles qui composent *Les aurores montréalaises*, de même que le choix du discontinu et du fragmentaire, offrent à Monique Proulx un moyen privilégié d'énoncer les caractéristiques d'une ville dont le caractère mouvant, labile est annoncé métaphoriquement par le titre du recueil.

Opter pour la disparité et l'incomplétude permet précisément de révéler la complexité et la spécificité d'une ville qui revêt une place singulière dans l'imaginaire des Québécois en raison de son statut économique et historique, mais aussi de son instabilité quasi ontologique. Ainsi, l'errance ou les parcours balisés des personnages façonnent l'espace tout autant qu'ils mettent au jour les contraintes que celui-ci impose.

Privilégier la multiplicité des perspectives et des voix contribue également à mettre en perspective des espaces distincts et, à travers eux, des cultures et des systèmes de valeurs différents.

Certes, la représentation de certains aspects de la société québécoise dont on peut esquisser les contours à partir des éléments mentionnés dans *Les aurores montréalaises* n'est pas vraiment originale. La dimension monologique de nouvelles telles que « *Gris et blanc* » ou « *Jaune et blanc* », liée à l'absence de personnages québécois de souche exprimant un point de vue différent de celui des narrateurs, est sans doute l'un des facteurs responsables de l'univocité et de l'uniformité de cette représentation. On peut, néanmoins, voir dans cette adhésion tacite à un discours convenu une stratégie visant à créer un subtil jeu de miroirs dans lesquels se reflètent et se dédoublent le Soi et l'Autre. En ce sens, Montréal, en tant qu'elle permet la mise en œuvre d'une *identité relationnelle*, constitue bel et bien un espace privilégié de convergence et de rencontre des imaginaires.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD, Jacques (1997), *Le roman mauve : microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Québec/Amérique.
- BIRON, Michel (1996), « Cartes postales », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, p. 594-597.
- BOUVET, Rachel (2003), « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », dans Rachel BOUVET et Basma EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota bene, p. 277-297.
- BROSSEAU, Marc (1996), *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan.
- CHARTIER, Daniel (2006), « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec », dans Petr KYLOUSEK, Józef KWATERKO et Max ROY (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, p. 123-129.
- CHASSAY, Jean-François (1992), « Un imaginaire amnésique », dans Robert BOIVIN et Robert COMEAU (dir.), *Montréal. L'oasis du Nord*, Paris, Autrement, p. 167-171.
- CUSSON, Marie (2002), « La mise en jeu de la ville dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Globe*, vol. 5, n° 1, p. 75-88.
- D'ALFONSO, Antonio (1990), *Avril ou l'anti-passion*, Saint-Laurent, VLB éditeur.
- DUBOIS, Christian, et Christian HOMMEL (1999), « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, n° 59 (janvier), p. 38-48.
- FISHER, Dominique D. (2008), « Transculturalité et délocalisation dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », dans Marie-Christine WEIDMANN KOOP (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 308-315.
- GERVAIS, Bertrand (1999), « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La Lecture littéraire*, « L'illisible », n° 3 (janvier), p. 205-228.

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

- HAREL, Simon (1992), « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, p. 373-418.
- KOKIS, Sergio (1994), *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Romanichels ».)
- LAFERRIÈRE, Dany ([1985] 2002), *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo.
- LORD, Michel (2009), *Brèves implosions narratives. La nouvelle québécoise 1994-2000*, Québec, Éditions Nota bene.
- MICONE, Marco (1992), *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal.
- PROULX, Monique (1996), *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal.

REPRÉSENTER L'ESPACE DU DEDANS :
RÉVERSIBILITÉ CADRE/PERSONNAGE
ET FONCTION SÉMIOSIQUE
DE LA DESCRIPTION DANS LE RECUEIL
*CET IMPERCEPTIBLE MOUVEMENT*¹

Camille Deslauriers
Université du Québec à Rimouski

« Et je suis ce dédale autant que je l'habite » (Aude, [1979] 1997 : 52), confie la narratrice dans le roman *La chaise au fond de l'œil*, publié en 1979 – donc dix-huit ans avant *Cet imperceptible mouvement*. Or, cette seule métaphore semble déjà porter en essence la dynamique spatiale qui sous-tend toute la fiction audienne. Lieu symbolique, voire mythique s'il en est, le « dédale » évoque en effet à la fois le symbole du labyrinthe, image d'enfermement par excellence et, potentiellement, l'idée d'initiation, deux thèmes que plusieurs critiques ont précédemment abordés (Lord, 1998 ; Deslauriers, 2003 ; Vignes-Mottet, 2005 ; Lahaie,

1. Les renvois aux nouvelles du recueil *Cet imperceptible mouvement* (Aude, 1997) seront désormais indiqués par la mention suivante, accompagnée du numéro de la page : *LC* : « Les chiens » ; *EF* : « L'envol du faucon » ; *TEI* : « Tout est ici » ; *CIM* : « Cet imperceptible mouvement qu'on appelle la vie ». Les renvois aux nouvelles du recueil *Banc de brume ou la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* (Aude, 1987) seront désormais indiqués par la mention suivante, accompagnée du numéro de la page : *SM* : « Soie mauve » ; *CM* : « Le cercle métallique ».

2009), car ils traversent l'œuvre de l'auteure, notamment *La contrainte* et, surtout, *Banc de brume ou la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* – à ses plus récents romans – nous pensons ici précisément à *Quelqu'un*.

Je suis cette « île » (*LC*) et je suis cet appartement en « désordre » (*LC*: 26) ; je suis cette maison fissurée (*CIM*) et je suis ce « jardin un peu délabré » (*CIM*: 119) ; mes souvenirs s'apparentent à cette « exposition » (*EF*: 41) d'animaux naturalisés et ma fille incarne ce « faucon momifié » (*EF*: 41) : voilà un discours que pourraient aussi bien tenir Francis, Justine et Jeanne, autant de personnages mis en scène dans *Cet imperceptible mouvement*. Car, chez Aude, les « figures spatiales » (Lambert, 1998 ; Lahaie, 2009) évoquées et les personnages s'avèrent intimement liés, dans le recueil *Cet imperceptible mouvement* comme dans les précédents.

Suivre cette piste d'interprétation, tel un fil d'Ariane qui nous guidera dans l'exploration de l'imaginaire audien, nous permettra d'étudier les rapports métonymiques et métaphoriques qui unissent décors, objets et protagonistes dans les nouvelles « L'envol du faucon » et « Les chiens ». Dans un premier temps, il s'agira de voir comment s'opère, chez Aude, la « réversibilité cadre/personnage », c'est-à-dire les passages où, dans une nouvelle, « cadre et personnage [...] en viennent [...] à échanger leurs qualifications [...] [où l']on glisse aisément [...] de la juxtaposition vers l'identification, de la métonymie vers la métaphore [...] » (Tibi, 1995 : 55). Puis, nous analyserons et interpréterons les figures et les configurations spatiales présentes au sein des deux nouvelles ciblées, afin d'étudier la « fonction sémiotique » (Jouve, [1997] 2001 ; Hamon, 1981) de la description, laquelle permet de connoter une atmosphère, de caractériser un personnage, de l'éclairer, « [...] de] dramatiser le récit, [voire de] préparer la suite de l'histoire » (Lahaie, 2009 : 48). Dans un deuxième temps, nous montrerons en quoi quelques figures spatiales représentées dans la nouvelle initiale « Tout est ici » annoncent d'autres nouvelles du recueil, et comment d'ailleurs cette nouvelle campe déjà, à titre d'incipit du recueil, la

figure du passeur qui reparaît dans toutes les autres. En somme, ces deux moments de l'analyse nous amèneront à illustrer comment les personnages de *Cet imperceptible mouvement* – qui sont tous, à leur manière, des « désincarnés » (Deslauriers, 2003) – vivent une expérience qui relève de l'initiation², au sens mythocritique du terme, et se réapproprient leur corps et leurs sens pour se remettre *imperceptiblement en mouvement* et s'ouvrir de nouveau aux autres et à la *vie*.

Pour ce faire, nous recourrons à la grille d'analyse mise en place par Christiane Lahaie dans l'essai *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* (2009), grille qui s'inspire en partie des travaux de Fernando Lambert (1998). Nous parlerons donc de figures spatiales dans le cas des « divers espaces inscrits dans le récit » (Lambert, 1998 : 114) et de configuration spatiale « pour décrire l'articulation de ces “différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble” » (Lambert, cité dans Lahaie, 2009 : 55). Suivant la typologie proposée par Lambert, Lahaie explique que

2. Comme l'ont démontré notamment Arnold van Gennep (1909), Mircea Eliade (1959) et Joseph Campbell (1978), l'initiation (en tant que rite de passage *et* en tant qu'archétype) présente une structure tripartite universelle : appel et départ ou séparation d'avec un milieu qu'on peut qualifier de « profane » ; réclusion dans un *ailleurs* (que la psychanalyse nomme les enfers) où le néophyte, notamment, intègre un temps autre – un temps sacré, un temps atemporel, où il vivra diverses épreuves ou divers apprentissages – ; métamorphose/émergence et réintégration dans la vie « profane ». Cet archétype sous-entend également, la plupart du temps, la rencontre d'un guide qui aidera ou accompagnera le héros ou l'héroïne vers sa métamorphose ou sa renaissance, à titre de passeur, en quelque sorte. Notons au passage que Sylvie Vignes-Mottet (2005) voit deux figures d'initiateurs dans *Cet imperceptible mouvement*. Cependant, suivant les hypothèses de Camille Deslauriers (2003) et de Christiane Lahaie (2009), cette figure traverse le recueil entier. En ce sens, le motif de la coupure (géographique, topographique, sensorielle), brillamment souligné par Vignes-Mottet dans son article, relève clairement, de notre point de vue, du « départ » ou de la « séparation » tel qu'entendu dans le parcours initiatique. En revanche, l'esthétique fragmentaire qui sous-tend le genre nouvelier permet rarement de représenter les trois étapes de l'initiation (Deslauriers, 2003). Les nouvelles d'Aude n'en demeurent pas moins régies par une dynamique initiatique.

Ces figures spatiales répondent à divers types d'agencement. Lorsqu'elles se succèdent dans un ordre qui correspond à la logique d'un récit linéaire, il s'agit d'un *enchaînement*. Quant à l'*alternance*, elle « suppose un va-et-vient entre deux ou plusieurs figures spatiales récurrentes ». [...] Il peut y avoir également *superposition*, car « il arrive qu'une même figure spatiale revienne dans le récit et que chaque fois, soit elle donne lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard, c'est-à-dire à une nouvelle focalisation » (Lahaie [citant Lambert], 2009 : 55-56).

En outre, Lahaie et l'un de ses collègues, Marc Boyer, innovent en proposant trois nouveaux agencements de figures spatiales : l'agencement *analogique*, « quand deux figures spatiales, consécutives mais distinctes, présentent une similitude notable (quant aux formes, aux couleurs, aux odeurs, etc.), la seconde figure répondant, tel un écho, à la première » (Lahaie, 2009 : 56) ; et les figures

fusionnées [ou] projetées [...], résultant respectivement d'une fusion, d'une projection [...]. La fusion advient « lorsque deux figures spatiales se trouvent entremêlées par les artifices de la narration. Un personnage impliqué dans un phénomène de fusion pourra ainsi avoir l'impression qu'il occupe deux espaces à la fois [...] ».

Quant à la figure spatiale projetée, elle désigne le type d'espace ou de lieu qui « survient lors du passage d'un personnage d'une figure [spatiale] première, souvent concrète, à une figure seconde, cette dernière étant mémorielle, onirique ou imaginaire » (Lahaie [citant Boyer], 2009 : 56).

« L'ENVOL DU FAUCON » : BRISER LES CAGES DU PASSÉ

Bien que les nouvelles de *Cet imperceptible mouvement* paraissent de prime abord plus réalistes que celles des recueils précédents d'Aude (*La contrainte* et *Contes pour hydrocéphales adultes*), Lahaie souligne avec justesse que

chez Aude, on ne peut guère parler de motivation réaliste. Les espaces, les lieux qu'elle campe avec parcimonie sont plus

souvent déréalisés que référentiels [...]. Quand elle donne à voir un lieu, elle ne retient de la description que sa fonction sémiotique, créant ainsi un climat de tension, une atmosphère tantôt chargée, tantôt volatile, mais jamais laissée au hasard. Ces lieux affichent un caractère métonymique [...]. Ils répondent, tel un écho, aux multiples états d'âme des personnages, de sorte qu'ils s'avèrent polymorphes, changeants, mais toujours lourds de sens (2009 : 69-70).

« L'envol du faucon » ne fait pas exception à la règle. Dans cette nouvelle, Jeanne, en train de visiter une exposition d'animaux empaillés, est soudainement happée par ses souvenirs. Elle s'immobilise devant un faucon pèlerin momifié et reconnaît en lui sa fille Fanny, une anorexique suicidaire. Étape par étape, Jeanne revit les affres de sa relation avec l'adolescente. Ainsi, « L'envol du faucon » présente une configuration spatiale composée de deux principales figures alternées : la cage du faucon, première figure spatiale, qui est à la fois une métonymie et une métaphore – métonymie de l'exposition et métaphore de la *cage maternelle* où était emmurée Fanny – ; la mémoire de Jeanne, deuxième figure spatiale en quelque sorte, espace projeté qui se subdivise en plusieurs petites « cages » symboliques où elle a enfermé sa fille (son landau, sa chambre quand elle était petite, son lit quand elle était adolescente, le lit d'hôpital et les couches de vêtements superposés). La nouvelle entière est structurée par l'alternance de ces deux figures spatiales : alternance entre le présent et le passé, entre espace représenté et espace projeté. En jumelant chaque fois deux objets proches parents, l'imaginaire audien passe de l'un à l'autre, par enchaînement analogique.

Notons d'abord que dans cette nouvelle, on a affaire à une héroïne immobile. Dès l'incipit, Jeanne *se fige* en face du volatile empaillé, tout comme elle semble psychologiquement *bloquée* face aux échecs douloureux qui ont ponctué sa relation avec Fanny :

Jeanne reste devant le cube de verre à l'intérieur duquel un faucon momifié est fixé à un petit support de bois oblique.

Elle n'a plus envie de voir le reste de l'exposition. Elle ne peut détacher les yeux de l'oiseau, de son bec entrouvert qui sort des bandelettes, de son corps étroit et fuselé (*EF*: 41).

Trois détails du décor, remarqués par Jeanne, suffisent à préparer symboliquement le thème de l'anorexie : le « bec entrouvert » de l'oiseau affamé qui semble éternellement réclamer sa pitance, son corps « étroit et fuselé » et le « cube de verre ». La métaphore de la « cage de verre » elle-même, récurrente dans l'imaginaire audien (*EF*: 41, *SM*: 71 et même dans le roman *La chaise au fond de l'œil*, [1979] 1997 : 23), s'apparente aux motifs symboliques rencontrés par Marion Woodman, psychanalyste jungienne ayant étudié les rêves des femmes souffrant d'un rapport au corps problématique – chez les anorexiques et les boulimiques, par exemple : « Dans la vie, elle[s] n'[ont] pas de corps ; dans [leurs] rêves, elle[s] [sont] toujours sous verre, dans un sac en plastique ou enfermée[s] dans une bouteille » (1996 : 173), ce qui nous autorise à postuler que Fannie s'apparente bien à ces autres personnages *désincarnés* qui peuplent l'univers audien.

La première transition de l'oiseau (espace représenté) au souvenir de Fanny (espace projeté) s'opère par le biais de deux objets concrets, les « bandelettes » qui préservent le corps du faucon « presque intact sous l'étoffe » (*EF*: 41), rappelant les « langes », dans lesquels Jeanne ficelle littéralement Fanny, encore poupon :

Quand Fanny était toute petite et qu'elle la sortait, Jeanne avait l'habitude de l'emballer étroitement, même par temps doux, comme si elle avait peur que son âme se disperse au-dehors pendant la promenade ou que l'extérieur la pénètre et la tue. Le soir aussi, lorsqu'elle la couchait, elle aimait l'envelopper solidement pour la prémunir contre la nuit. [...] [E]lle empêchait Fanny de bouger et de respirer librement. Jeanne n'a relâché son étreinte que lorsque la canicule l'y a forcée en couvrant le corps de sa fille de rougeurs et de pustules. [...] Elle savait pourtant que les langes l'entraient au lieu de la protéger, mais c'était plus fort qu'elle (*EF*: 41-42).

Dès la prime enfance, Jeanne souhaite inconsciemment emprisonner le corps de sa fille, le cacher sous une « cuirasse » (*EF*:

42), car l'espace (« l'extérieur ») et le temps (la nuit et le jour) sont dangereux. Partant, cette obsessionnelle logique maternelle semble présager l'anorexie de Fanny : grossir (prendre plus d'espace) et grandir (laisser le temps faire son œuvre *et* devenir une femme) s'annoncent laborieux.

Un second glissement de l'espace représenté à l'espace projeté s'établit bientôt par une association analogue :

Jeanne aimerait prendre le faucon dans ses mains et défaire doucement les liens qui le retiennent. Elle voudrait libérer ses ailes pour qu'il puisse les déployer de nouveau. [...] Mais il est peut-être trop tard.

C'est ce qu'elle a cru aussi pour Fanny quand elle l'a vue sur un lit d'hôpital, comme pétrifiée à jamais dans des contractures tétaniques, [...] des bandages tachés de sang à ses poignets (*EF*: 42).

D'une part, au plan visuel, par enchaînement analogique, les « liens » introduisent les « bandages ». D'autre part, le désir de « toucher » l'oiseau suggère les regrets de n'avoir pas materné sa fille suffisamment et d'avoir érigé des barrières visibles (divers tissus) et invisibles (cage de verre) autour de Fanny.

Effectivement, ensachée par les précautions de Jeanne, presque scellée sous vide, « pendant plus de vingt ans, Fanny a réussi à survivre en évitant tout contact » (*EF*: 42). Que personne ne l'approche³, que personne ne voie son corps et, surtout, que personne ne la touche : tels sont les interdits maternels dans lesquels Jeanne claquemure sa fille. L'enfance se referme sur Fanny comme un monde clos qui se rapproche de la mort⁴ :

3. « Pendant très longtemps, Fanny n'a pas eu d'amis » (*EF*: 43).

4. À tout prendre, la comparaison au tombeau rappelle l'univers aliénant de la femme fatale déchuée mise en scène dans cette autre nouvelle d'Aude que nous avons évoquée précédemment, « Le cercle métallique ». Ces citations en témoignent : « Devant nous, sur un socle, un cube de verre et, à l'intérieur, une minuscule chambre au fond de laquelle il n'y avait, pour tout meuble, collé aux parois, qu'un lit-nacelle. [...] § [Je] m'étendis sur le satin, la tête appuyée avec grâce sur mon bras replié » (*CM*: 12) et « Je n'étais pas seule. Il n'y avait plus d'hommes, mais des femmes enfermées elles aussi dans des cubes de verre. Des

Elle vivait au milieu de petites poupées dont Jeanne cousait à la main les minuscules vêtements. La chambre de l'enfant abritait un monde en miniature constitué de modèles réduits de toutes sortes : animaux de compagnie, bibelots, porcelaine anglaise, linge de table, bougeoirs, tapis, tentures, meubles en bois et en rotin, et maisons tout entières. Rien n'y manquait qui ressemblât à la vie. Sauf la vie même. On aurait dit le tombeau d'une jeune princesse égyptienne (*EF*: 43-44).

Ainsi, la « sépulture glorieuse » (*EF*: 43) du pèlerin, faisant peut-être « simplement partie de celle d'un humain qui voulait emporter avec lui dans la mort tout ce qu'il avait aimé de son vivant » (*EF*: 43), introduit, par enchaînement analogique, la métaphore de l'enfance momifiée, où la chambre de la fillette devient l'équivalent d'un cloître où tout est « miniature » et inerte...

Jeanne elle-même le réalise : à cause d'elle, Fanny s'est métamorphosée en un oisillon « cloué à son support » (*EF*: 43). Elle se sent comme si elle avait, à vrai dire, joué à la poupée avec sa propre enfant : « Une nuit, elle avait rêvé qu'elle enchaînait sa fille de six ans dans un vieux landau et qu'elle la promenait dans les rues désertes d'une ville abandonnée » (*EF*: 44). Le choix du verbe « enchaîner », faisant d'ailleurs écho au verbe « clouer », suggère à lui seul l'attitude de Jeanne, qui devient ici une figure de géôlière errante⁵. La ville, nouvelle figure projetée et symbole maternel notoire, est désertée comme le sont respectivement les corps de la fille et de la mère. Car Jeanne elle-même n'a-t-elle pas le corps dissimulé sous un épais manteau : « Sa pelisse lui pèse. Jeanne a chaud » (*EF*: 43) ?

En outre, l'emprise de Jeanne perdure bien au-delà de l'adolescence de Fanny. Devenue fantôme de femme⁶, Fanny a l'air

femmes vivantes. Des femmes mortes, en train de se décomposer. Ou bien osseuses et nettes. Certaines décapitées ou amputées » (*CM*: 14).

5. Cette antithèse (géôlière errante) rappelle d'ailleurs les femmes échappées du « Cercle métallique » (Aude, 1987) qui, selon Michel Lord, sont « libérées, mais toujours attachées » (1998 : 80), car elles portent, au pied, une « chaînette d'or [qui bat] à chacun de [leurs] pas » (*CM*: 18).

6. Elle est blanche, transparente et inexistante (*EF*: 44).

littéralement corsetée : « Jusqu'à vingt-six ans, Fanny a dormi sur le dos, toute raide, les mains le long du corps, comme si elle était encore bridée. Même debout, elle était toujours rigide et droite, cariatide filiforme portant les peurs de sa mère sur sa tête » (*EF*: 42). La plus grande obsession de Jeanne se résume en réalité à ceci : « Jeanne aurait tant voulu que Fanny restât petite » (*EF*: 44). Symboliquement, le corps lui-même est donc considéré ici comme une « prison » de chair – motif qui s'avère également récurrent dans l'univers audien, notamment dans le roman *Quelqu'un*. Toutefois, grâce à l'oiseau mort, Jeanne prend conscience de ses erreurs et voudrait se racheter, en éliminant la paroi de verre qui la sépare du faucon : « Jeanne aimerait prendre le faucon dans ses mains [...]. Avec son souffle, elle réchaufferait le corps racorni jusqu'à ce qu'il s'anime et palpite dans sa paume » (*EF*: 42). Au summum de sa crise, Jeanne reconnaît ses torts. Pour que sa fille incarne son corps, il aurait fallu la toucher, il aurait fallu lui parler : « Sa tête est penchée au-dessus de l'oiseau. Elle lui parle. Elle ne sait pas s'il peut l'entendre au travers des épaisseurs de tissu qui l'enveloppent et le scellent » (*EF*: 44). À tout prendre, il aurait simplement fallu donner à Fanny le droit d'être femme et ne plus perpétuer le refus du corps féminin que l'Église catholique a prôné⁷ jusqu'à la révolution féministe. Car chez Fanny, comme chez plusieurs autres anorexiques, le refus du corps et la désincarnation signifient aussi l'arrêt des menstruations – et dans ce cas encore, l'enchaînement analogique trame l'intrigue d'une figure spatiale à une autre, soit d'une première substance (sang de l'oiseau) à une autre parente (sang menstruel de Fanny) :

Pour que la vie revienne, il faudrait redonner son sang à l'oiseau desséché, aussi sa lymphe et ses humeurs. Tout cela est si compliqué et Jeanne n'y connaît rien.

7. La phrase suivante : « Quand viendra l'heure de la pesée de l'âme, Jeanne sait qu'elle devra rendre des comptes pour tout cela » (*EF*: 44) suffit à signaler l'influence de l'héritage catholique qui pèse sur la conscience de Jeanne.

Le matin où Fanny l'a appelée pour lui montrer le sang de ses premières règles maculant les draps blancs, Jeanne aurait voulu l'y enrouler pour ensuite l'ensevelir. Fanny l'a si bien compris que ses règles ont aussitôt cessé pour ne revenir que de nombreuses années plus tard, après que ses poignets ont taché le lit à leur tour (*EF*: 42).

On pourrait presque affirmer que, dans cette histoire, la réaction de Jeanne perpétue les anciens tabous patriarcaux reliés aux menstruations⁸...

Dans ces circonstances, le refus de la « féminité » naissante implique le réflexe de vouloir disparaître. Chez les cas les plus graves, comme celui de Fanny, ce désir de s'effacer conduit à l'automutilation, et la scène du souvenir, encore une fois, est inspirée par des rapprochements de nature analogique :

Même ligoté, l'oiseau fouille les entrailles de Jeanne de son bec acéré. Fanny aussi avait su la torturer. [...]
Il y avait eu [...] ce matin où Fanny était apparue devant sa mère le visage tuméfié, érodé, suintant partout un liquide rosâtre. Elle avait d'abord frotté ses taches de rousseur au papier émeri. Insatisfaite, elle les avait ensuite grattées avec une lame de rasoir (*EF*: 44).

Fanny a donc appris à nier son corps, à le « sculpter » au sens littéral du terme, en se mutilant, et au sens figuré, en souhaitant disparaître et en maigrissant jusqu'à l'étiisie :

Pendant de longues périodes, elle s'était laissée fondre sous les yeux affolés de Jeanne, refusant de manger ou, si on l'y forçait, plongeant peu après ses doigts dans sa gorge pour vomir.

8. On sait que le sang féminin a longtemps été symbole de honte et de souillure dans l'Histoire... Dans plusieurs peuplades primitives, « [...] quand une femme avait ses règles[elle] ne pouvait [...] rester dans son entourage, ni vaquer à ses occupations habituelles. [...] § Le sang de la femme est le signe du tabou. Car le tabou jeté sur la femme qui a ses règles est probablement le premier que l'homme ait observé, le type et l'origine de tous les tabous » (Harding, 1976 : 64-65). Esther Harding ajoute aussi ceci : « [...] dans l'esprit du primitif, la menstruation provient d'une espèce d'infection, d'une possession du démon » (1976 : 67).

Elle portait ses os en saillie comme des bijoux, précieux insignes de sa pureté totale, de sa transparence, de son inexistence (EF: 44).

Et dans la mesure où la mère, selon certains psychanalystes, constitue la *nourriture* de l'âme qui permet à la fille de grandir, le vomissement, lui, symbolise le rejet filial. Woodman interprète ici le sens de ce geste :

On pourrait considérer le rituel du vomissement comme un refus de garder la mère dans le ventre. L'anorexique qui refuse de se nourrir, mais qui découpe solennellement sa viande en seize petits morceaux pour n'en manger qu'un est en train de revivre un mythe très ancien : le démembrement de la mère (1996 : 55).

À cette étape du parcours initiatique de la fille, la séparation d'avec la Mère – d'avec une Mère patriarcale et, par extension, la coupure d'avec la tradition qu'elle véhicule inconsciemment – doit s'amorcer pour permettre mort symbolique et métamorphose : quitter la maison maternelle s'impose.

Jeanne l'a saisi : « Elle ne sait pas [si l'oiseau] peut l'entendre à travers les épaisseurs de tissu qui l'enveloppent et le scellent. Elle voudrait qu'il brise sa chrysalide, comme Fanny l'a fait » (EF: 44). Dans cet extrait, les « épaisseurs de tissus » rappellent « les lourds manteaux de laine, [l]es écharpes et [l]es châles dont [Fanny] se couvrait, tremblante » (EF: 45). Pour se libérer de l'emprise maternelle, pour « tranch[er] le lien, ce cordon enroulé à son cou qui l'empêchait de naître » (EF: 45), Fanny a dû rompre tout contact avec Jeanne. En quittant le monde profane représenté par tous les lieux qui « l'enchaînaient » à sa désincarnation (le lit d'adolescente dont les draps étaient un linceul, le lit d'hôpital, le landau et la chambre-tombeau), Fanny a pu renaître. « Elle a retiré son armure. Elle en est presque morte. C'était le prix du passage. À présent, Fanny vit au grand jour » (EF: 45). On peut donc dire qu'à l'instar de la créature du « Cercle métallique », du recueil *Banc de brume ou la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Fanny s'est détournée de son ancienne

identité (en enlevant, entre autres, elle aussi, ses vêtements) et a réussi à ouvrir sa cage. En se « déshabillant », elle a découvert son corps tel qu'il était et elle a rompu la relation mère-fille, cause directe de son inexistence.

En revanche, Jeanne n'en constitue peut-être pas moins une figure de femme initiée. Car l'histoire nous la présente au moment même où elle réussit à renaître, les principales étapes de son initiation constituant les moments pivots de ce texte. D'abord, par le biais du souvenir, Jeanne quitte le monde profane pour un enfer intime où elle subit plusieurs épreuves initiatiques – ne dit-on pas textuellement qu'on la « torture » ? Isolée dans la foule, elle habite un temps *autre*, un *ailleurs* mémoriel, où une véritable métamorphose est en train de s'accomplir :

Les gens n'osent plus s'approcher du présentoir où le faucon est exposé. Ils font un détour, par respect peut-être pour cette femme qui pleure, ou par gêne simplement, pour éviter d'avoir à lui parler. De loin, ils cherchent quand même à identifier cette chose qui a tant de pouvoir sur elle. Certains repasseront plus tard à cet endroit, curieux, presque désireux d'être aussi foudroyés le long d'un parcours d'ordinaire si paisible (*EF*: 43).

De ce point de vue, le faucon se révèle un *porteur* et la cage représente, au fond, « l'espace du dedans ».

« L'envol du faucon » raconte donc une double renaissance. Celle de Fanny, d'abord : en laissant partir sa fille, Jeanne lui « a fait présent [d'une] seconde vie » (*EF*: 41) ; puis, celle de Jeanne qui, à son tour, meurt à elle-même et comprend, malgré son chagrin, que « le départ de Fanny n'est pas une défaite. § Jeanne ouvre enfin les mains et le faucon s'envole » (*EF*: 45). Incidemment, l'analyse des figures spatiales de ce deuxième texte dévoile une structure oppositionnelle : on passe d'une « fermeture » à une « ouverture » des lieux, du corps et des mentalités ; des personnages féminins réussissent à sortir de leurs cages respectives ; ces femmes sont hantées par leurs difficultés respectives d'habiter leur corps.

« LES CHIENS » : RENAÎTRE PAR SES SENS
ET OCCUPER TOUT L'ESPACE DE L'ÎLE

Si la nouvelle « L'envol du faucon » semble rappeler les « penchants féministes » de la nouvellière, lesquels ont été soulignés par plusieurs critiques (Janelle, 1983 ; Deslauriers, 2003 ; Lahaie, 2009), toutefois, dans l'univers audien, la *désincarnation* et le parcours initiatique qui permet aux protagonistes de se réapproprier leur corps et leurs sens ne sont pas réservés uniquement aux personnages féminins. La nouvelle « Les chiens » en témoigne.

« Les chiens » relate l'histoire de Francis, un jeune homme désespéré qui a trouvé un emploi non traditionnel : pour une période de six mois, il doit répertorier les nids et les œufs des oiseaux sauvages peuplant une île d'un grand archipel. Deux braques l'accompagnent et le guident dans ses explorations. À son insu, ces deux chiens l'aideront à surmonter ses tendances dépressives.

Ce texte propose une configuration spatiale complexe, composée de plusieurs figures pouvant, à notre avis, être regroupées en deux groupes de figures antithétiques, les figures citadines s'opposant en tous points aux figures insulaires. Analysons d'abord les figures citadines. La ville, dans cette nouvelle, bien que tout à fait réaliste – comme toute ville digne de ce nom, elle comporte des bars et des usines –, reste sans toponyme et paraît non spécifiquement référentielle. La première figure spatiale importante qu'elle recèle en son sein est un appartement où Francis passe le plus clair de son temps :

[Après avoir été congédié,] de nouveau, il s'est retrouvé seul dans son appartement, à passer ses avant-midi à dormir, ses après-midi à chercher du travail. Vers cinq heures, il rentrait bredouille, s'étendait sur le divan défoncé du salon et grignotait n'importe quoi en attendant qu'il fasse nuit (LC : 24-25).

Il s'agit là d'un espace clos dont Francis n'occupe qu'une infime partie (le divan-lit), ce qui représente bien son état dépressif

d'homme confiné dans le doute (il doute de son existence, pense qu'il « n'est rien pour personne » – *LC*: 24 – et, même, « n'est plus tout à fait certain d'être quelqu'un » – *LC*: 32 –, se sent « de plus en plus vide et désemparé » – *LC*: 25). Ainsi, dans son logement, Francis « pass[e] son temps étendu sur le vieux sofa » (*LC*: 25) où il dort en permanence, « tout habillé » (*LC*: 26) et couché « en travers du lit » (*LC*: 26). Le choix du meuble lui-même (défoncé), ainsi que la position (de travers) du corps presque totalement immobile du personnage nous parlent en réalité de l'« immobilisme » de Francis, ce dernier étant « paralysé » par ses échecs professionnels (*LC*: 24), amoureux (*LC*: 25) et par le « grand trou » (*LC*: 28) qu'a provoqué en lui la mort de sa mère deux ans auparavant. Cet endroit où « le désordre était tel qu'on aurait pu croire qu'il y avait eu un cambriolage » symbolise donc, avant tout, le « désordre » intérieur du héros. Bientôt, Francis s'y cloître comme il s'emmure dans sa morosité, se refermant peu à peu sur lui-même : il « commenc[e] à moins sortir » (*LC*: 25) et « certains jours, il ne répon[d] même plus au téléphone » (*LC*: 26). Par conséquent, une fois de plus, le lecteur se trouve confronté à la thématique de l'enfermement.

Cependant, la figure spatiale de l'appartement, empreinte de désordres physiques – bouleversements matériel, alimentaire (manger n'importe quoi) et temporel (dormir le jour et vivre la nuit) – et psychiques (dépression), alors que Francis ferme les yeux en permanence (au sens propre et au sens figuré), préfigure toutes les autres figures spatiales citadines, fort peu décrites, mais toujours associées à des caractéristiques liées de près ou de loin à quelque variante du « désordre ». En effet, il en va ainsi pour l'usine où Francis peinait avant son congédiement, laquelle se révèle un lieu de bataille, de non-dit et de mensonges :

Partout où il a travaillé avant, on a fini par lui annoncer qu'on n'avait plus besoin de lui. [...]
 Il y a six mois, il s'est bagarré à l'usine où il travaillait. Une maladresse. Un mot de trop. Un mauvais calcul. Rien de grave en d'autres circonstances. Mais il y a des hiérarchies secrètes qui sont difficiles à deviner, des susceptibilités in-

souçonnables, des nerfs à fleur de peau bien dissimulés sous les tabliers rigides et les gants protecteurs, des histoires anciennes dont personne ne parle jamais, mais qu'il faudrait connaître. Francis ne pouvait pas savoir. On l'a quand même congédié (*LC*: 24).

Les bars qu'il fréquente arborent aussi des propriétés analogues. Francis s'y rend pour « boire et parler » (*LC*: 25), pour chercher une femme « sans trop le laisser voir » (*LC*: 25). Puis, il s'aperçoit que « son meilleur ami » (*LC*: 25) Christian n'est pas aussi proche de lui qu'il le croyait, que les bouffonneries d'ivrognes et les conversations superficielles camouflent des souffrances sous-jacentes pouvant pousser au suicide, ultime bouleversement de l'âme :

Ils étaient quatre. Ils avaient passé la soirée dans un bar. Christian avait parlé et ri comme d'habitude. Vers deux heures, chacun était rentré chez lui. Le lendemain, à six heures, Francis avait été réveillé par le téléphone. Christian ne lui avait parlé de rien. Il ne lui avait laissé aucun message. Pourtant, Francis se croyait important pour Christian (*LC*: 25-26).

Force est de constater que, dans tous ces lieux, Francis n'arrive jamais à occuper l'espace comme il le faudrait, comme il le voudrait, et que le « désordre » règne partout en maître.

Une autre figure spatiale citadine, liée au souvenir de son ami Christian, nous paraît primordiale :

Une nuit, il s'est rendu près de l'endroit où Christian s'est suicidé, il y a trois ans. Il a marché longtemps entre les rails, comme son meilleur ami avait dû le faire puisqu'on avait retrouvé son corps assez loin du passage à niveau.

Francis s'est inventé un jeu. Il comptait cent traverses. Si un train arrivait pendant ce temps, il ne s'enlèverait pas de la voie. Cent autres traverses, il se jetterait au-dehors. Il se demandait si les choses s'étaient passées ainsi pour Christian. [...]

Cette nuit-là, aucun train n'est passé. Francis est revenu à son appartement à l'aube. Le silence y était sinistre. [...] Francis

a pleuré en buvant trois bières d'affilée. Puis il s'est endormi, tout habillé, en travers du lit (*LC*: 26).

D'abord, un lien homophonique unit les « traverses » ferroviaires à la position physique de Francis (en travers). De plus, Francis marche « entre les rails », ce qui signale métaphoriquement son profond malaise psychologique – l'expression « se remettre sur les rails » signifiant, au sens figuré, « mettre, remettre sur la bonne voie ; rendre capable de fonctionner, de progresser » (*Le petit Robert*). La décision de se fier au hasard pour déterminer s'il va survivre ou trépasser souligne nettement que Francis a perdu le contrôle de lui-même, ce que vient aussi appuyer une absorption massive d'alcool en très peu de temps. Le désir de vivre la « nuit » (*LC*: 25 et 26), quant à lui, traduit probablement en images la « noirceur » des pensées qui l'assaillent. Enfin, ce dernier passage du texte fait le pont avec le passage suivant, où le narrateur compare la vie de Francis à un « départ manqué » : « Sa vie défile devant lui comme un train dans lequel il n'est pas encore arrivé à monter » (*LC*: 28).

En conséquence, afin de rétablir un certain ordre dans son existence, Francis doit tourner le dos à tous ces lieux de confusion. L'exil s'impose alors : « [...] il a vu l'annonce dans le journal : deux semaines de formation, puis six mois de travail, en pleine nature, très loin, presque sans contact, seul avec des chiens d'arrêt » (*LC*: 26). Nous reconnaissons là un espace qui ressemble étonnamment à celui qui est mis en scène dans une autre nouvelle publiée dans *Banc de brume*, « Crêpe de Chine », soit une île au centre d'un archipel (notons au passage que Francis est aussi « fragmenté » que le paysage, à l'instar de la narratrice de « Crêpe de Chine »). Bien que possiblement réaliste (on ne sait pas précisément où l'île est localisée, on déduit cependant qu'elle se situe dans un pays où le climat est assez chaud pour pouvoir rester six mois en pleine nature), cette île présente plusieurs caractéristiques oniriques, par exemple le fait qu'il n'y ait pour tout insecte que des lucioles (*LC*: 32).

D'ores et déjà, le type de travail qu'y pratique Francis semble symboliquement taillé sur mesure pour s'ajuster à sa situation psychologique – nous pouvons donc avancer, une fois de plus, qu'il s'agit bien de réversibilité cadre/personnage. *Primo*, ses fonctions consistent à classer, à cataloguer, à « faire l'inventaire » (*LC*: 23) de nids d'oiseaux ; cela équivaut, symboliquement, au bilan intérieur dont il a besoin, car l'île, par un lien analogique d'ordre homophonique, résonne étrangement comme le pronom « il » – et la nouvelle est précisément écrite à la troisième personne :

Les braques qui marchent devant lui, près du rivage, le museau rasant le sol, viennent de se mettre à l'arrêt. Il n'entend plus tinter la clochette à leur cou. Ils ont décelé des œufs de râles jaunes cachés sous la mousse et les débris végétaux. Francis s'approche avec précaution et met un moment à les trouver tellement ils sont bien dissimulés. Il n'a plus qu'à faire un X sur la carte détaillée du secteur, à inscrire le nom de l'espèce, le jour et l'heure du repérage, et à signer (*LC*: 23).

Secundo, Francis cherche des « œufs », lesquels sont « cachés » de surcroît. Or l'œuf, « sujet aux transformations et à la métamorphose grâce à quoi le poussin s'échappe de sa coquille [...] devient aussi le symbole de la transmutation et de la renaissance » (Cazenave, 1996 : 470). Cela présage donc, dès le départ, le dénouement positif de l'aventure. La chute, dans un effet de circularité bien connu des nouvelliers, reprend exactement les mêmes personnages, la même situation et la même figure spatiale qui étaient exposées dans l'incipit, mais Francis a maintenant vaincu son « immobilité » initiale :

Il marche derrière Droite et Gauche dont il ne voit que le dos dans les hautes herbes qui ondoient sous le vent. Il entend tinter les deux clochettes.

Depuis qu'il est dans l'archipel, il n'a fait que cela pendant des jours, des semaines. Pourtant, pour la première fois, il a l'impression d'être vraiment là, d'habiter entièrement son corps. Il est étonné de cette sensation toute neuve. Il regarde ses pieds s'élever et s'avancer tour à tour à chaque pas et il sent

qu'il est dedans. Comme si, avant, son corps n'avait été qu'une enveloppe vide, une belle mécanique sans vie.

Francis marche derrière les braques (*LC*: 33-34).

Tertio, si l'île équivaut au « il » et que les œufs représentent le potentiel secret de Francis, les deux bêtes, sur lesquelles le titre de la nouvelle attire d'ailleurs l'attention, constituent les « guides » qui amènent Francis à réussir sa métamorphose :

Des chiens, [Francis] en a eu deux bien à lui, quand il était plus jeune. Il sait s'en occuper, leur parler et les dresser avec fermeté. Il apprécie ce rapport où il n'a pas à jouer de diplomatie et autres subtilités qui lui échappent. Le lien est clair : il est le maître, ils sont ses chiens.

Depuis qu'il est arrivé ici, il a cependant dû réviser ses positions. Sur ces deux braques, en tout cas. Ils sont différents de tous les chiens qu'il a connus. Droite et Gauche sont autonomes. Francis a même parfois l'impression que ce sont eux qui ont entrepris son dressage (*LC*: 26).

Dès lors, on peut avancer qu'on est encore ici en présence d'une dynamique initiatique : le héros a reçu un appel (« l'annonce dans le journal » – *LC*: 26), il est parti seul, à l'aventure, sur une île lointaine, pour se redécouvrir. Dans cet ordre d'idées, on doit donc considérer ces « chiens différents » comme des symboles psychopompes, des figures de *passseurs* et d'initiateurs (Vignes-Mottet, 2005 : 152) qui conduisent le héros vers ses « Enfers ». Au demeurant, l'employeur lui-même les lui a désignés comme tels : « Lorsque le responsable l'a déposé, après les deux semaines de formation préalable, avec armes et bagages sur l'île qu'il allait habiter, il lui a dit : “Fie-toi aux chiens. Ils en connaissent beaucoup plus que tu n'arriveras jamais à en savoir.” » (*LC*: 26-27).

Par ailleurs, les patronymes des bêtes, « Droite et Gauche » (*LC*: 24), évoquent aussi les deux hémisphères du cerveau humain comme l'a d'ailleurs noté Vignes-Mottet (2005 : 152). Ces hémisphères sont parfaitement autonomes et symétriques, mais complémentaires et unis dans une seule « coquille » (la boîte crânienne), l'un étant réservé principalement aux associations

d'ordre analogique, aux émotions et à la créativité, l'autre, aux raisonnements et au logos, exactement comme le sont les chiens :

Droite et Gauche sont identiques. C'est du moins ce que Francis a cru pendant le premier mois. Des chiens nés du même œuf, se disait-il, comme des jumeaux humains. Presque des siamois. Leur lien est invisible mais réel. Ils bougent souvent comme une seule masse. [...]

Petit à petit, Francis a perçu la différence entre les deux chiens. Pas tant dans l'apparence [...] que dans le caractère. Gauche calcule, jauge, évalue chaque situation d'une façon rapide, froide et logique. Cela se voit dans son œil. Droite est l'instinct, l'énergie pure, le désir. Cela se voit dans son corps. Gauche semble être le meneur, mais il ne l'est pas, il n'y en a pas. Gauche analyse en se basant principalement sur les impulsions de Droite qui agit en se basant essentiellement sur les conclusions de Gauche (*LC*: 29-30).

À l'instar des deux chiens dont les natures différentes se complètent, Francis semble devoir apprendre à vivre en harmonisant ses émotions et sa raison.

Qui plus est, la teneur finale de la métamorphose de Francis indique qu'il doit, lui aussi, à l'instar de presque tous les héros audiens, apprendre à incarner son corps. Pour ce faire, les chiens lui dévoileront une voie privilégiée. Bien entendu, au début, Francis ne les écouterait pas, ce qui lui vaudra de vivre encore plusieurs expériences qui relèvent du désordre :

Il est indéniable que ce sont les chiens qui font le travail et que Francis ne fait que les assister. Souvent mal, d'ailleurs. Il s'enlise dans la vase. Perd sa boussole. Ou son crayon. S'essouffle. Tombe. Il lui est même arrivé de piler sur des nids et de casser des œufs. [...] Il a aussi vu sa petite embarcation, qu'il doit faire échouer sur des bancs de sable pendant que la marée baisse pour accoster certaines îles, partir seule, à marée haute. Il avait mal calculé la montée, les vents, la distance et le temps du retour (*LC*: 27).

Avant de s'abandonner aux « conseils » des chiens, Francis semble pareil à un mort-vivant : « même les yeux grands ouverts, les

oreilles aux aguets, le nez à l'affût, il ne voit rien, n'entend rien, ne sent rien ou si peu, et pas seulement ici mais partout » (*LC*: 28). À ce titre, les chiens lui permettront de revivre grâce à des expériences sensorielles : Gauche l'invite à « regarder l'eau, sans bouger, sans être tourmenté » (*LC*: 31) et lui apprend à savourer l'instant comme un oriental et à méditer. Comme les deux bêtes, rapidement, Francis prend plaisir à « se rouler dans les herbes, une variété en particulier, dont il ne connaît pas le nom, que les chiens affectionnent particulièrement et qui sent bon » (*LC*: 32). Droite l'incite à l'imiter et à « courir » (*LC*: 31) pour s'unir au vent et « disparaî[tre] dans la forêt », qui prend alors des allures de labyrinthe : « À présent, le braque entraîne Francis dans des itinéraires de plus en plus longs et complexes » (*LC*: 31). Gauche et Droite lui enseignent à désertier le chalet, forme de lieu clos comparé à une « cage » (*LC*: 32) et qui possède d'ailleurs une « porte grillagée » (*LC*: 33), pour dormir couché contre la terre (*LC*: 31) à la belle étoile. Partant, Francis devient un autre personnage libéré de sa geôle symbolique (même dynamique oppositionnelle que dans tous les autres textes où l'on passe du clos à l'ouvert après avoir vécu une expérience d'ordre initiatique impliquant un « départ ») :

Les nuits de beau temps, il lui arrive de plus en plus souvent de sortir son matelas et de l'installer près des braques. Il n'y a pas de mouches noires ou de brûlots dans l'archipel, mais des lucioles y dansent un peu partout comme une poussière lumineuse (*LC*: 32).

Tandis que sa métamorphose intérieure s'accomplit, le nouveau Francis recommence à voir, à sentir, à toucher et à entendre :

Francis les a entendus aboyer pour la première fois la semaine dernière. C'était le milieu de la nuit. Il dormait. Et soudain, il y a eu ces aboiements, des plaintes et des bruits dans les fourrés. Puis plus rien. Il a allumé la lampe à manchon, s'est approché de la porte grillagée, une lampe de poche dans une main et la carabine dans l'autre, mais il n'a pas eu le courage de sortir. Il a appelé les chiens. Ils ne sont pas venus. Jusqu'à l'aube, il est resté là, près de la porte, assis sur la chaise de bois,

à trembler, à écouter et à sursauter au moindre bruit d'engoulement ou de chauve-souris (*LC*: 33).

Comparer la clausule et l'incipit corrobore d'ailleurs cette hypothèse: « Il [Francis] marche derrière Droite et Gauche dont il ne voit que le dos dans les hautes herbes qui ondoient sous le vent. Il entend tinter les deux clochettes » (*LC*: 33) et « Les braques [...] marchent devant lui [...]. Il n'entend plus tinter la clochette à leur cou » (*LC*: 23). De plus en plus, Francis occupe tout l'espace de l'île: la grève, la forêt, la mer et la terre (par opposition au fauteuil initial auquel il s'était confiné, « en travers »).

L'évolution de sa relation aux deux chiens témoigne également de sa « métamorphose ». D'abord, il a souhaité les dresser (*LC*: 26); ensuite, il a pensé les dominer (*LC*: 29); enfin, il les a respectés, s'en est inquiété et les a pris en affection: « À son réveil, les braques étaient là. Droite avait la partie plate du museau en sang. À leur vue, les yeux de Francis se sont embués et il a dit: "Mes chiens!" » (*LC*: 33).

On peut donc soutenir qu'une dynamique initiatique anime, une fois de plus, l'écriture audienne. Francis incarne l'un des nombreux personnages qui ont réussi à se libérer de leur chrysalide, et la teneur des figures spatiales se révèle résolument symbolique et décrit précisément ce que ressent le personnage principal.

« TOUT EST ICI » OU VOICI UNE MISE EN ABYME

À cet effet, voyons en quoi la nouvelle initiale du recueil, « Tout est ici », annonce déjà cette dimension initiatique en introduisant la figure du passeur, et comment elle pourrait constituer un réel incipit portant en essence les figures spatiales représentées ou évoquées au sein de tout le recueil *Cet imperceptible mouvement*.

Dans « Tout est ici », le narrateur, au départ pratiquement confiné à son lit, « le seul endroit qui soit vraiment chez [lui] » (*TEI*: 14), est enfermé dans un lieu glauque qu'il nomme « ici », en compagnie de plusieurs autres « résidants » (*TEI*: 15) qui ne

communiquent qu'« en hurlant » (*TEI*: 17). Prison, asile, hôpital? On ne peut déterminer la teneur du lieu avec certitude. Toutefois, cet endroit s'apparente à un dortoir, possédant des « latrines » (*TEI*: 15) et une « allée » centrale (*TEI*: 22) où le narrateur s'initie bientôt au tai chi, en compagnie des « anciens » (*TEI*: 17). Pour s'évader du quotidien difficile et des maladies qui l'affectent (fièvre, dysenterie, perte de cheveux et de dents, toux, plaies), il s'inspire également d'un jeu de cartes artisanales que les occupants s'échangent « selon des règles complexes » (*TEI*: 19) et il (ré)apprend, ainsi, à rêver – et à *vivre* autrement, comme le feront la plupart des personnages du recueil.

Dans ce lieu de détention nommé « ici », le futur initié est d'emblée séparé du monde. Cloîtré dans cette « insalubre baraque » (*TEI*: 18) d'où l'air ne « parvient » que par une « seule petite ouverture » (*TEI*: 13), où il fait sombre et « froid » (*TEI*: 15), il regrette « d'être doté de sens » (*TEI*: 14). « Les odeurs sont si fortes ici qu'il serait facile de croire qu'un cadavre pourrit sous un lit » (*TEI*: 15), déclare-t-il, ajoutant que l'endroit est envahi par un bourdonnement continu, sorte de

petit bruit de fond [...] [qui] ressemble à un acouphène, à quelque chose qui se passerait au-dedans et non au-dehors, [...] on dirait un insecte qui fore lentement son chemin dans notre cerveau pour y créer son réseau de galeries. [...] [U]ne vibration qui nous pénètre par chaque pore de la peau et qui nous vrille l'intérieur (*TEI*: 16).

Tout au long de cette nouvelle, les figures spatiales s'agencent par configuration enchaînée : elles sont présentées au lecteur à mesure que le narrateur décrit ce lieu d'enfermement où sa *vie* finit pourtant par se remettre, *imperceptiblement*, en *mouvement*.

Sa métamorphose s'opère, comme celle des autres personnages du recueil, grâce à un passeur, « le vieil homme du lit d'à côté » (*TEI*: 17) – lequel préfigure sans doute les autres initiateurs des nouvelles subséquentes. Ce vieil homme l'aide d'abord à neutraliser le bruit insupportable qui pollue ces lieux :

Il faut beaucoup de temps pour apprivoiser ces ondes qui s'incorporent à nous contre notre gré. Il faut apprendre à les reprogrammer pour briser leur effet destructeur. Un jour que je m'agitais et me roulais frénétiquement dans mon lit, cherchant par tous les moyens à leur échapper, le vieil homme du lit d'à côté a dit : *Mets ce bruit dans ton sang et dis-lui de le nettoyer*. [...] Je me suis redressé et j'ai regardé l'homme qui semblait alors complètement absorbé dans la contemplation de petites cartes (*TEI*: 17).

De plus, il lui apprend à *vivre* dans le moment présent :

Lorsque je me parle ou que j'écris, j'utilise de moins en moins souvent ce genre de mots ou d'expressions : *Autrefois, Avant d'être enfermé ici, Dans mon autre vie*. Au début, je ne pensais qu'au passé, car l'univers où je vis m'était torture. Ensuite, je n'ai plus pensé qu'à l'avenir. J'ai passé des mois à chercher vainement des issues. La nuit où je me suis dit qu'il n'y en avait aucune et qu'il valait mieux en finir, mon voisin de lit s'est manifesté pour la deuxième fois : *Cesse de t'agiter, tout est ici* (*TEI*: 21).

En somme, il lui indique la voie pour survivre « ici » : la voie de l'instant, de l'imagination et du rêve éveillé.

Les cartes aideront vraisemblablement le narrateur à glisser vers ces espaces projetés. En constituant un jeu pas ordinaire dont « [le narrateur] ne conna[ît] pas encore toutes les règles », mais qui exige, notamment, que les participants fabriquent « quatre cartes » (*TEI*: 18) tout en évitant soigneusement « d'en produire d'identiques ou de trop semblables à celles qui existent déjà [...] [parce qu'il] est bon pour chacun et pour soi que la variété soit très grande » (*TEI*: 19), ces cartes se donnent à penser comme autant d'intratextes, voire autant d'instantes que *vivront* les autres personnages tout au long du recueil.

Du coup, le titre (« Tout est ici ») prend un second sens – et la nouvelle initiale s'érige alors en métonymie du recueil. L'une de ces cartes représente « un lit propre et douillet », qui renvoie presque textuellement à la clause de la nouvelle « L'enfant prodigue », où Christian, jeune fugueur revenu à la maison, « est

couché dans son lit » et « respire le parfum frais des draps que sa mère a dû faire sécher sur la corde » (*EP*: 79). Une autre permet l'admission dans un « hôpital très moderne » (*TEI*: 19), établissement de santé qui évoque la maison de soins palliatifs où la narratrice de « Vases communicants » vit ses dernières intensités, en compagnie de sa sœur. « Sur l'une, quelqu'un a dessiné un setter irlandais. Au-dessous, il a écrit : *Bottine*. Celui qui gagne cette carte au jeu peut s'offrir un voyage de chasse au canard ou à l'oie sauvage avec le grand chien roux » (*TEI*: 19-20), animal psychopompe qui tend à rappeler l'île où Francis doit faire l'inventaire de nids et d'œufs d'oiseaux, dans « Les chiens ». Sur une autre, un résidant a collé une reproduction d'œuvre d'art où figure « une femme à demi nue qui lisse ses longs cheveux », « debout devant la mer » ; elle pourrait très bien préfigurer le texte « Période Camille », car elle rappelle la jumelle de Thomas ainsi que les métaphores marines qui s'invitent sur sa toile. Elle s'offre également comme une mise en abyme de la page couverture du recueil lui-même, où apparaît cette même œuvre, un détail de *Jeunes filles au bord de la mer* de Puvis de Chavannes. Sur une autre encore, « on a collé l'étiquette d'une flasque de scotch Johnny Walker » (*TEI*: 19), qui semble annoncer les enfers éthyliques d'où remontera Xavier, guidé par Angela, dans « Ultimo puerto ». Une autre enfin « permet d'aller s'asseoir dans un jardin sauvage où l'air est frais et doux » (*TEI*: 20), à l'instar de Justine qui, dans la nouvelle terminale du recueil, s'y retrouve en compagnie de sa sœur Éléonore, sur une balançoire. Cette veuve se remet par ailleurs imperceptiblement en mouvement en « enlev[ant] des arbustes morts » et en « procéd[ant] à la transplantation » de « boutures de petite pervenche » (*CIM*: 124). Autant de fuites dans le rêve, autant d'objets et de lieux, autant de gestes imaginaires qui paraissent annoncer, en essence, ce que *vivront* les autres personnages du recueil.

Tout se passe en fait comme si les espaces projetés, dans la nouvelle initiale, permettaient déjà au lecteur lui-même de rêver, en fragments, le recueil. Et comme si l'auteure, à la fin du livre, invitait le lecteur à revenir sur ses pas en ouvrant d'autres portes,

REPRÉSENTER L'ESPACE DU DEDANS

car il possède maintenant la « clé passe-partout » (*TEI*: 20) du labyrinthe, le mot « vie » (*CIM*: 117), qui figure dans le titre de la nouvelle terminale et qui est repris plus d'une fois dans toutes les autres nouvelles du recueil. Comme si elle l'incitait à emprunter, dès la relecture de « Tout est ici », un autre parcours, peut-être plus labyrinthique, qui l'amènerait à circuler autrement entre les textes et dans les textes, au fil des intratextes annoncés dans la nouvelle initiale, pour l'exhorter, entre autres, à mieux apprécier les tours et détours d'un livre où les nouvelles se succèdent comme autant de cartes qu'il peut « contempler ». Dans l'ordre ou le désordre.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDE [pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot] ([1979] 1997), *La chaise au fond de l'œil*, Montréal, XYZ éditeur.
- AUDE [pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot] (1987), *Banc de brume ou la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Montréal, Éditions du Roseau.
- AUDE [pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot] (1997), *Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ éditeur.
- BOYER, Marc (2004), « L'espace et le fantastique : étude de la spatiation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- CAMPBELL, Joseph (1978), *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Robert Laffont.
- CAZENAVE, Michel (dir.) (1996), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Pochothèque ».)
- DESLAURIERS, Camille (2003), « *Femme-Boa*, nouvelles ; *Parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft*, essai ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- ELIADE, Mircea (1959), *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- JANELLE, Claude (1983), « Le fantastique au Québec. Les jeunes auteurs », *Québec français*, n° 50 (mai), p. 44-47.
- JOUVE, Vincent ([1997] 2001), *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin.
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- HARDING, Esther (1976), *Les mystères de la femme. Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*, Paris, Payot.
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même.
- LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 111-121.

REPRÉSENTER L'ESPACE DU DEDANS

- LORD, Michel (1998), « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », *Québec français*, n° 108 (hiver), p. 79-82.
- TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 9-78. (Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan ».)
- VAN GENNEP, Arnold (1909), *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Librairie critique.
- VIGNES-MOTTET, Sylvie (2005), « Cet imperceptible mouvement d'Aude : délicats sismographes », *Littératures*, « La nouvelle québécoise contemporaine », n° 52, p. 144-159.
- WOODMAN, Marion (1996), *Obsédée de la perfection*, Lachine, La pleine lune.

LA SUBSTANTIFIQUE MOELLE
DES PERSONNAGES DANS LES NOUVELLES
DE SUZANNE JACOB

Aleksandra Grzybowska
Université Laval

Insoumise est l'écriture de Suzanne Jacob. L'écrivaine, poétesse et essayiste québécoise brave infatigablement le conventionnel, l'entendu et le convenu. Son œuvre en prose en est l'une des meilleures manifestations. Les nouvelles de Jacob n'appartiennent pas aux textes classiques du genre. L'écrivaine a fait paraître jusqu'à présent quatre recueils de nouvelles : *La survie* (1979), *Les aventures de Pomme Douly* (1988), *Parlez-moi d'amour* (1998¹) et *Un dé en bois de chêne* (2010²). Les deux derniers se trouvent au centre de mes analyses, qui ont pour but de présenter et d'expliquer certaines méthodes auxquelles Jacob recourt pour créer ses personnages selon les contraintes du genre de la nouvelle.

Quelques précisions s'imposent à propos des critères de mes analyses. Ils s'inspirent considérablement de l'approche anthropomorphique (ou anthropomimétique) du personnage littéraire. L'*homo fictus* est traité comme un être vivant qui est doté d'une identité et d'une personnalité. Cette approche met en relief le

1. Les renvois à *Parlez-moi d'amour* seront désormais indiqués par la mention *PM*, suivie du numéro de la page.

2. Les renvois à *Un dé en bois de chêne* seront désormais indiqués par la mention *UD*, suivie du numéro de la page.

caractère psycho-communicationnel des êtres fictionnels et se base sur les acquis de diverses théories psychologisantes parmi lesquelles il faut distinguer : la psychanalyse de Sigmund Freud, la psychologie analytique de Carl Gustav Jung, la psychocritique de Charles Mauron, la textanalyse de Jean Bellemin-Noël et de Milan Kundera. Ce dernier a distingué dans la tradition du réalisme psychologique quelques principes qui jouent un rôle capital dans la création du personnage littéraire :

1. il faut donner le maximum d'informations sur un personnage : sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter ; 2. il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent ; et 3. le personnage doit avoir une totale indépendance, c'est-à-dire que l'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité (1986 : 47).

D'une manière générale, il faut attirer l'attention dans l'approche anthropomorphe du personnage littéraire sur les trois catégories de traits caractéristiques fondamentaux : physiques (traits du visage, allure, pose du corps), psychologiques, moraux (sentiments, caractère, personnalité, pensées des héros) et sociaux (appartenance à un milieu défini, vêtements, habitat, langage, métier, fréquentations, idéologies, espace)³. Abondamment croisés ou superposés dans le texte, ces paramètres sont à l'origine de différents types de descriptions de l'*homo fictus*. On peut avoir la prosopographie, l'éthopée ou la description métonymique. Le

3. Je voudrais également attirer l'attention sur Henryk Markiewicz, critique polonais, qui a introduit la notion de *personnologie psychologique* pour analyser l'être (la personnalité) des protagonistes. Le théoricien propose de prendre en considération le choix, le contenu et la proportion des aspects par lesquels le personnage se laisse saisir : traits physiques et leurs hiérarchisation, actes et déclarations, le contenu des traits de la personnalité ; tempérament, sensualité, affectivité, volonté, intellect, relations interpersonnelles et intrapersonnelles, besoins, motivations et valeurs connues, corrélations qui peuvent apparaître entre l'apparence extérieure et la nature de la personnalité (1983 : 103 ; je traduis).

choix de certains champs de description dépend de l'auteur, du genre et du courant littéraires.

En ce qui concerne les règles préétablies de la nouvelle, il est clair que ce *petit genre littéraire* privilégie les éthopées concises et saisissantes qui révèlent « la substance émotionnelle » des personnages. L'épaisseur psychologique est l'un des plus pertinents traits des personnages des nouvelles. Florence Goyet souligne le fait que pour les Français ainsi que pour la plupart des Anglo-Saxons, « la valeur du genre tiendrait justement à ses personnages, attachants grâce à leur grande profondeur et complexité psychologique » (1993 : 67). Pour sa part, Gaëtan Brulotte, nouvelliste et critique québécois, associe les personnages des nouvelles des années 1980 à « des consciences hypertrophiées et hyperactives » (2010 : 223).

Lors d'une entrevue avec Jacob, Claudia Larochelle a noté que la nouvelliste « dissèque la psyché humaine avec tant de lucidité que ça en est presque inquiétant lorsqu'on se retrouve assis face à elle » (2010). La nouvelliste, respectant les contraintes de la brièveté, cet art de la profondeur dans « le peu de dire », *dissèque la psyché* des personnages acculés à un dilemme ou vivant une situation de crise. Le contenu sémantique des portraits psychologiques acquiert souvent un aspect concis et dense. Il arrive que certains personnages (sur)chargés de signes, de références, demeurent hermétiques et aucunement accessibles pour certains lecteurs. D'ailleurs, la critique de presse a unanimement souligné le caractère complexe des nouvelles jacobiennes, dont certaines se trouvent à la limite du saisissable et du logique (Laurin, 2010 : F3). Michel Lord parle, dans *Lettres québécoises d'Un dé en bois en chêne* en le comparant à « un théâtre vaporeux de l'absurde » où « un flou artistique règne continuellement » (2011 : 34) ; du même souffle, il rappelle la préface de *La survie*, premier recueil de la nouvelliste, dans laquelle Guy Cloutier constatait que les héros de Jacob « ne parviennent jamais qu'à traduire leur profonde confusion » ([1979] 1989 : 9).

J'entreprends de présenter dans cette étude certains moyens de la brièveté auxquels Jacob recourt dans ses nouvelles pour

créer des personnages saisissants et hors du commun. J'envisage d'analyser certains composants des éthopées des protagonistes des nouvelles. Premièrement, il sera question des éléments biographiques qui permettent de comprendre la conduite énigmatique des protagonistes. En deuxième lieu, je m'attarderai sur la structure émotionnelle des protagonistes jacobiens, qui éclaircira dans une grande partie *leur profonde confusion*. En dernier lieu, j'aborderai la question des descriptions métonymiques pour dévoiler la symbolique de certains objets dont s'entourent les héros de Jacob.

LA BIOGRAPHIE OU RACONTER SON HISTOIRE

Construire un personnage nécessite de le doter de plusieurs traits caractéristiques pour qu'il puisse acquérir une présence dans la conscience du lecteur. Le portrait constitue le moyen le plus fréquent d'individualiser le personnage. La prosopographie s'avère quasi inexistante dans les nouvelles de Jacob. La nouvelliste ne met pas sous les yeux du lecteur des caractéristiques relatives à l'être physique du personnage, ni des descriptions minutieuses et élaborées des parties du visage ou du corps. Impossible d'associer les personnages aux objets, aux espaces ou à des statuts sociaux. Jacob met surtout l'accent sur le biographique, qui fait référence au passé lointain ou tout récent du personnage. Le portrait biographique fonctionne de la même façon que la description : il accumule des signes, relate des événements, évoque certains souvenirs. L'écrivaine excelle à faire de brefs portraits biographiques qui permettent considérablement de saisir et de comprendre les comportements mystérieux et peu logiques de certains protagonistes. L'énigme du personnage jacobien se lie presque toujours à un mystère familial, à un secret inavoué ou aux conflits intérieurs irrésolus qui surgissent inopinément en bouleversant le présent. L'incipit de l'une des nouvelles d'*Un dé en bois de chêne* décrit cette constance : « personne ne peut prévoir ce que son passé lui réserve. Chacun promène avec lui des sites clandestins d'enfouissement dont il égare à chaque

seconde le plan pour s'y rendre » (*UD* : 59). Évoquer le passé du personnage, l'attacher à une histoire, n'est pas une technique novatrice ou originale. Jacob illustre l'idée du père de la psychanalyse et de Jung, qui ont mis en évidence le rôle cathartique et intégrateur des histoires qu'on se raconte. La capacité de pouvoir saisir son histoire pour se comprendre en la racontant à l'autre constitue la pierre de touche dans la prise de conscience de soi-même et de l'épanouissement personnel. Jacob constate même que « [...] nous sommes faits d'histoires qui naissent en même temps que nous, qui nous forment et que nous formons tour à tour, et chaque être est équipé d'un appareil à histoires qui lui sert à se conter toutes les histoires dont il a besoin pour survivre » (2008 : 45). Le rôle intégrateur des histoires qu'on se raconte se lie dans l'écriture jacobienne à la notion d'appareil narratif. L'appareil narratif, dont la synonymie est extrêmement riche (la machine narrative (ou à histoires), la polyphonie intérieure ou le monologue intérieur) est constitué de l'ensemble des pensées ou des voix qui créent des histoires personnelles. Cette activité garantit l'intégrité des fiches identitaires de tous les esprits.

Quand notre couche superficielle – qu'on pourrait appeler notre masque ou notre face visible ou notre peau – est ébranlée par un regard, un geste, un rire que nous ne pouvons interpréter sur-le-champ, le monologue intérieur nous aide à ne pas perdre pied, c'est-à-dire à ne pas perdre la face quand notre équilibre est atteint, et il l'est dès que notre contenance l'est (2008 : 83).

En effet, chaque personnage jacobien possède plusieurs histoires de *survie*. Évoquées d'une manière fragmentaire et éparse par celui-ci ou par d'autres narrateurs⁴, ces brèves histoires s'entrecroisent et s'emboîtent les unes dans les autres. Les éléments biographiques dans les deux recueils étudiés gravitent autour de différents motifs. Il est intéressant de nous arrêter sur le motif de

4. En prenant en considération les deux recueils, il faut noter que 10 nouvelles sont écrites à la première personne tandis que 14 le sont à la troisième.

l'amour et sur celui du cheminement intérieur, qui composent les biographies d'à peu près tous les personnages⁵.

L'AMOUR

Commençons par les biographies cousues d'histoires d'amour. La nouvelliste décline dans les deux recueils différentes formes d'amour. Il est question par exemple de l'amour passionnel (« La version de Marthe Chevrier », « Parlez-moi d'amour » – *PM*; « Gala/Galatée », « *Margarita Cantina* » – *UD*), amical (« Le cycle de conférences » – *PM*, « *Margarita Cantina* »), paternel (« Le sourire de Léa Kapish », « Dans la nuit noire » – *PM*) ou maternel (« Toute ma joie », « La chaise haute », « Le mot de Tine », « Puits sans fond » – *UD*; « Telles » – *PM*; « J'ai tué pourquoi », « La mort en février » – *UD*). Jacob n'idéalise jamais l'amour. Elle aborde les aspects négatifs de ce sentiment dont la découverte semble indispensable à l'évolution intérieure du personnage. Ses héros sont pris avec les ravages de la trahison, de l'abandon, de la perte de confiance, de la solitude qui suit la séparation. La nouvelle éponyme du recueil *Parlez-moi d'amour* décrit la rencontre de deux femmes en période de crise. La phrase impérative du titre est prononcée par le personnage secondaire, une femme en dépression amoureuse qui, incapable de supporter sa solitude au cœur de Montréal, cherche à se libérer de sa déprime. Son appel au secours s'adresse à l'héroïne, également une femme en détresse amoureuse, qui cherche à vaincre sa dépendance malade vis-à-vis de son ancien amant. Le besoin de parler d'amour comme d'en écouter des histoires devient un moyen salvateur qui permet à l'héroïne de se distancier, de se voir comme un témoin et non pas comme un sujet de la souffrance. L'histoire que la femme abandonnée se raconte l'aide à ne pas perdre pied et à retrouver un certain équilibre.

5. Ces motifs peuvent être appelés, selon le vocabulaire de Jacob, « fictions dominantes » ([1997] 2001 : 35), puisqu'ils comportent des images globales, des synthèses, des matrices de perception qui focalisent sur les traits pertinents à une ou à l'ensemble des sociétés.

Nombreuses et troublantes sont les nouvelles qui retracent les méfaits de l'amour parental. Jacob parle très souvent dans ses nouvelles de la relation parents-enfants, qui reprend la dialectique du bourreau et de la victime largement exploitée dans ses romans (Grzybowska, 2009 : 155-181). Le rôle de la victime est attribué dans la plupart des cas aux enfants (« J'ai tué pourquoi », « Alors, le bleu du ciel », « La leçon du feu », « Le cycle des conférences », « La chaise haute »), qui sont contraints à subir la violence (qu'elle soit physique, verbale ou sexuelle) de la part de leurs parents-bourreaux. Jacob aborde dans « La chaise haute » l'aspect pathologique de l'amour maternel, qui réapparaît à maintes reprises dans son œuvre romanesque ainsi que poétique de l'écrivaine. Il s'agit d'une situation familiale traumatisante, dans laquelle la mère empêche la croissance de sa fille, déjà dans la vingtaine, en la gardant dans une chaise haute. Ce motif trouve d'innombrables ramifications dans le poème « Gémellaire II » (1980) comme dans les romans, dont le plus troublant reste *L'obéissance*. La question délicate et fort difficile de l'inceste trouve sa place dans « J'ai tué pourquoi ». Jacob y présente plusieurs situations troublantes vues et décrites du point de vue d'Anna, une fillette entre 9 et 11 ans, qui ne sait pas composer avec la conduite dénaturée de ses parents, surtout de son père qui abuse d'elle, de sa sœur et de son frère. Anna est doublement victime puisqu'elle subit régulièrement des agressions sexuelles de la part de son frère. La jeune femme dans « Alors, le bleu du ciel » reste longtemps troublée par la violence psychique et par les nombreuses situations d'humiliation que sa mère castratrice lui imposait.

LE CHEMINEMENT INTÉRIEUR

Le cheminement intérieur ou l'itinérance existentielle constitue le deuxième motif qui réapparaît explicitement ou implicitement dans toutes les biographies des personnages jacobiens. Des fictions intimes des protagonistes témoignent de la similitude des motivations qui les poussent à prendre une

décision, à se libérer d'une liaison pathologique, à se révolter, à oser exprimer leur peine, bref à changer de vie. Jacob croit profondément en une évolution consciente qui ne s'opère pas par hasard, mais grâce à un impératif intérieur d'en finir avec un cercle vicieux. « On met beaucoup de choses sur le dos du hasard, explique l'écrivaine, alors qu'il s'agit plutôt du mouvement du désir. Nous allons vers notre destin d'une manière beaucoup plus précise qu'on le pense » (Larochelle, 2010). Nous ne sommes pas loin de la notion de hasard objectif⁶, qui est devenue la valeur suprême du surréalisme français. André Breton a profondément cru, comme en témoignent ses œuvres surréalistes *Nadja*, *Les vases communicants* et *L'amour fou*, en la rencontre possible entre le désir souvent inconscient et les forces mystérieuses qui agissent en vue de sa réalisation. Il est question plus précisément d'incidents comme des rencontres, des événements inattendus, des coïncidences qui résolvent des débats intérieurs ou matérialisent des désirs secrets ou avoués. De nombreuses histoires biographiques affirment l'empreinte des rencontres inattendues avec des inconnus, des coïncidences synchroniques sur le parcours des protagonistes jacobiens. Par ailleurs, à la notion de hasard objectif est lié le personnage du passeur ou de la passeuse, qui apparaît tout d'un coup et de nulle part pour répondre aux désirs et aux attentes des personnes rencontrées, pour leur indiquer une sortie de secours. On peut l'associer au trickster⁷, le héros de la mythologie amérindienne, qui transforme radicalement la vie et laisse des traces ineffaçables du bien ou du mal selon les circonstances⁸.

6. Il est possible d'attacher à ce concept d'autres notions, comme la synchronicité ou la sérendipité. À ce propos, lire Vézina (2001 ; 2004 : 75) et Salomé (1999 : 145).

7. Le trickster, dont le nom signifie « le rusé », est celui qui fait des *tricks*, des friponneries. Il est appelé le Fripon ou le Fripon divin dans la version française. À ce propos, voir Jung, Kerényi et Radin (1984 : 8).

8. À propos des différentes configurations du trickster dans l'œuvre romanesque de Jacob, voir Grzybowska (2009 : 182-202).

Jeanne Martin, l'héroïne du « Terrain », est une citadine qui vit dans le mouvement perpétuel. Harassée par ses obligations professionnelles de gestionnaire, par le bruit urbain, la jeune femme vit dans un chaos intérieur qui s'extériorise par l'envie, souvent forcée et automatique, de parler de n'importe quoi à n'importe qui⁹. Jeanne rencontre un bel inconnu, un homme mystérieux qui parvient, grâce à quelques exercices, à l'apaiser et à maîtriser efficacement son maelström de mots et de pensées en cours.

Elle n'avait rien à dire et elle ne cherchait pas à dire. C'était donc possible! On pouvait envisager qu'elle échapperait un jour à cette fatalité de toujours dire autre chose, et encore une autre, dans un combat de mots aveugle, sans fin, dont elle n'avait jamais vu le début! Les phrases ne l'emporteraient plus à leur gré dans mille directions à la fois, aussi bien dire dans aucune? Sans se dérober à la légèreté et à la chaleur de la paume qui restait posée sur son épaule, pendant que l'océan avalait lentement la brume, Jeanne goûta ce silence qui n'était pas le sien, qui était celui de cet homme, crut-elle, et qui trouvait un peu de place en elle (*PM*: 100).

« Gala » constitue une excellente incarnation de la passeuse qui intervient dans la vie des personnages à secrets. La jeune femme est chanteuse, et sa voix miraculeuse réveille dans la mémoire de ses spectateurs les souvenirs culpabilisants, les situations humiliantes. Les souvenirs réveillés, les problèmes revisités et plus lucides deviennent plus faciles à résoudre ou à accepter. C'est ainsi que Gala a pu orchestrer la rencontre entre le jeune journaliste et son père, et libérer ce dernier de la culpabilité après

9. « Mes mots et ma voix, je ne peux pas les arrêter, il n'y a rien à faire. Je tiens ça de ma famille. Toute ma famille est comme moi. On ne peut pas ne pas parler » (Jacob, 1998 : 98-99); « Avec son apparition, des milliers de phrases s'engouffrèrent dans la tête de Jeanne, des phrases continues, des phrases perpétuelles, comme *c'est une culture organisationnelle qu'on vit de plus en plus, mais il y a, je pense, un piège, tu vois... il faut un regard externe, tu tournes en rond dans une structure incestueuse, penses-tu, c'est ainsi que se présente la conjoncture, il faudrait expliquer pourquoi le statu quo a duré aussi longtemps...* » (*PM*: 101-102).

la mort tragique de son parent. Justine, l'une des héroïnes de « *Margarita Cantina* » (UD), a également connu les effets bien-faisants qui découlent de la rencontre avec la passeuse ou le trickster au féminin. Peu après avoir été abandonnée par son amoureux, Justine rencontre dans un café une amie commune, qui avait aimé le même homme et qui essaie de faire le deuil de Cécile Philippe, romancière à laquelle elle est profondément attachée. Pour consoler Justine, comme elle-même, elle lui raconte un récit de ruptures composé à partir de ses propres expériences comme de celles des autres. Des histoires particulières constituent l'origine de la fiction collective du deuil.

Eh oui, ça commence dans l'eau, toute l'affaire, et d'être éjecté de l'eau pour entrer dans l'air, c'est une première rupture, et d'être éjecté de sa poussette pour se mettre à marcher tout seul, c'est une autre rupture, cherchons, Wiki, des ruptures, perdre ses dents de lait, ses toutous, sa nounou, se faire voler son vélo, ça s'additionne et ça s'empile et ça s'effondre comme un château de cartes, et tu recommences à ériger ton radeau, ton bateau, ton paquebot, avec les mêmes cartes, avec la donne du début (UD : 142).

La narratrice évoque ces expériences difficiles pour que le deuil « soit supportable, pour que ça devienne intelligible, pour que ça fasse corps ensemble, pour qu'on reste groupés, soi-même, ses cartes, ses histoires » (UD : 142-143).

Les portraits biographiques créés par Jacob constituent un procédé synthétique et fort économique dans la description du personnage de la nouvelle. Ils construisent la mimèsis du personnage par un ensemble de caractérisations qui assurent la description du premier degré. Car esquisser un portrait biographique du personnage signifie le nommer, circonscrire explicitement ou implicitement son âge, évoquer son passé, le camper dans un temps et dans un espace. En outre, les histoires dépouillées présentées dans les portraits biographiques sont réversibles : celles qui parlent de l'amour parlent également de l'itinérance sentimentale, et vice versa. La lecture paradigmatique est de mise

parce que Jacob y raconte « l'histoire de la terre et du monde » (*UD*: 121).

LA SENSIBILITÉ AUDITIVE OU RESTER À L'ÉCOUTE

Jacob est extrêmement sensible aux sons. Dans une entrevue réalisée en 2008, elle m'a confié qu'elle se plaisait à faire des photos sonores, c'est-à-dire de se promener dans la rue avec un magnétophone afin de mémoriser la texture des bruits de la ville ou des voix des personnes rencontrées. Attentive à la musique comme aux bruits complètement désordonnés de la vie, la nouvelliste est persuadée du rôle majeur du sens de l'ouïe. Selon elle, c'est plus l'oreille que la vue qui permet merveilleusement de décoder le monde. Jacob postule que

l'oreille qui lit ou qui écrit, comme l'oreille qui nous donne d'entendre ce que nous disons nous-mêmes, remplit plus d'une tâche à la fois. Elle assure la continuité de la conscience du lieu où nous nous trouvons, elle avertit de tout changement qui s'y passe. Elle assure l'écoute de la respiration, du battement cardiaque, et de la voix intérieure. La voix intérieure est une sorte de chantonement ou de bougonnement ininterrompu qui maintient ce « moi » qui lit ou qui écrit dans la tension entre son désir d'être capturé entièrement par le livre et le désir de rester farouchement lui-même, plus que jamais entièrement lui-même au sortir de cette capsule tant désirée ([1997] 2001 : 73).

Rien d'étonnant que Jacob campe très souvent ses personnages dans un contexte sonore : ils se trouvent au carrefour du bruissement constant du dehors et du dedans. Elle les plonge dans la mer profonde des vibrations sonores. D'ailleurs, si on faisait subir un test psychologique aux protagonistes des nouvelles de Jacob afin de connaître le sens dominant dans leurs perceptions, on obtiendrait des résultats assez cohérents. Les protagonistes jacobiens appartiennent au type auditif. Ils restent sensibles aux bruissements des arbres comme aux battements du cœur, ils baignent entièrement dans les sonorités du monde extérieur et

intérieur à la fois. L'évocation d'un son, que ce soit un air, une musique, une parole, un clapotis de l'eau, constitue l'un des moyens de la brièveté les plus efficaces pour exprimer des sentiments et des émotions des personnages.

Nous ne sommes pas loin d'À la recherche du temps perdu, dans lequel Marcel Proust a brillamment montré le mécanisme de la mémoire involontaire ou affective. La madeleine trempée dans du thé ou le seul bruit du marteau du cheminot ou de la cuillère pendant la réception chez les Guermantes suffisent pour que Marcel se souvienne des moments uniques de son passé. Les personnages de Jacob, un peu comme ceux de Proust, se remémorent les personnes ou les objets et revivent les événements du passé grâce à la réminiscence que provoquent certains sons.

LA MÉMOIRE AUDITIVE

Jacob met l'accent sur la sensibilité auditive de ses protagonistes dès les premières lignes de ses nouvelles. Citons quelques incipit. « La leçon du feu » commence ainsi :

Ça recommençait. Jonas n'entendait pas sa propre voix, n'entendait pas la voix de la femme lui parler. La coupure du son n'atteignait pourtant pas le sens. C'était cette surdité erratique qui avait amené Jonas ici. Les otologues avaient été assez gentils, l'un après l'autre, pour suggérer à Jonas de s'adresser à un psychologue plutôt qu'à eux (*UD*: 117).

Les traumatismes du passé, les souffrances profondément enfouies de Jonas, le déconnectent de la sonorité du monde. Il est condamné à suivre une thérapie psychologique pour connaître les sources principales de sa souffrance.

Nous lisons au début de « Dans la nuit noire » qu'

au moment où l'histoire commence, Nathe enfle ses gants rouges en pécar. Même si elle est dévorée de trac parce qu'elle doit chanter le solo de *Les anges dans nos campagnes* à la messe de minuit, même si les paroles du cantique se bousculent dans sa gorge, sautillent, se dissipent avant de se remettre en rang, de couler dans sa tête de Nathe en faisant boucler ses cheveux,

Nathe ressent un délicieux bien-être parce qu'un ordre parfait règne en elle et autour d'elle (*PM*: 21).

Le cantique que l'enfant chante avec une maîtrise parfaite canalise ses émotions troublantes qu'elle n'arrive pas à comprendre (voir la troisième partie de l'étude). Les protagonistes de Jacob enregistrent, retiennent, mémorisent les vibrations sonores qui les guident et les aident à percevoir le monde, à entrer en communication avec les autres. Le son se trouve l'un des meilleurs moyens de la découverte de l'autre et de l'univers dans lequel ils vivent. Yves Périn, le héros de « L'observance », a l'habitude de percevoir le monde « par la langueur des glissements qu'il entend » (*UD*: 48). L'héroïne d'« Alors, le bleu du ciel », avoue être dépendante de la voix de l'autre. Les intonations de la voix et son timbre constituent une forme de carte d'identité de l'autre, la photo la plus fidèle qui permet de l'identifier.

Je n'ai pas la mémoire des visages sans la voix, ni celle des visages hurleurs que je fuis quand ils mordent dans l'éther qui protège les fines antennes dressées en radar sur le corps. Dans les aéroports, je suis souvent prise de panique à l'idée que je ne reconnaitrai pas les êtres que je chéris par-dessus tous les autres (*UD*: 59).

Incapable de parler de sa vie privée, le jeune homme dans « Gala/Galatée » a développé une capacité d'écouter et d'enregistrer « le mot à mot de ce que racontent les autres » (*UD*: 84). C'est pourquoi il choisit la profession de journaliste, qu'il pratique avec indifférence jusqu'à ce qu'il rencontre la jeune chanteuse, prénommée Gala. À l'une des premières questions de l'entrevue, Gala lui répond : « Vous voulez que je vous parle sans vous parler de vous-même, mais je ne sais pas comment m'y prendre. Votre voix pénètre en moi, je n'y peux rien, et la mienne pénètre en vous, que faire ? » (*UD*: 85).

Les personnages jacobiens sont dotés d'une phénoménale mémoire auditive. Nous retrouvons dans certaines nouvelles les mécanismes de la mémoire sensorielle qui favorisent la remémoration des souvenirs vivaces mais souvent méconnus.

Edgar Moutier, un professeur comblé d'honneurs qui se trouve au sommet de sa carrière universitaire, éprouve une profonde fatigue pendant un 5 à 7 organisé en son honneur (« Une amère rosée » – *UD*). Il s'échappe de la réception pour s'isoler et se reposer un peu. Épuisé et déçu, Moutier entend dans ses pensées la voix de son feu père qui « lui tordit les tripes » (*UD*: 162).

Il s'essuya le front et la lèvre supérieure du revers de la main et enfonça la main dans sa poche jusqu'à son mouchoir. Lorsqu'il toucha le tissu du mouchoir, il se retrouva en pensée sur le pont de la rivière de son village natal, en train d'attendre que son père émette un pronostic saisonnier sur le niveau qu'atteindrait, ce printemps-là, la crue des eaux. Si Edgar comptait à peu près bien, il avait dix-neuf ans et son père en avait soixante-deux, mais il ne comptait pas, il se perdait dans le compte car il entendait nettement la voix de son père dire qu'il la sentait près de lui qui rôdait, la Faucheuse, qu'il était prêt à partir, que le moment devait être fixé [...] (*UD*: 161).

La mémoire des personnages de Jacob a besoin des stimuli des objets ou des situations pour s'éveiller. Elle est également déclenchée par la présence de l'autre. Il est intéressant d'attirer l'attention encore une fois sur la figure du passeur. Il reste à l'écoute de l'autre et participe activement à la compréhension de son monde, souvent très intime. Ce type de personnage est représenté par des acteurs de théâtre, tels que des comédiens (« Un dé en bois de chêne ») qui interprètent sur la scène le texte, le grand texte reflétant en miniature le monde, par une thérapeute qui, en prêtant l'oreille au babil apparemment incohérent de son patient, réussit à le guérir de sa surdité (« La leçon du feu »), par un inconnu (le personnage fantasmagorique dans « Une amère rosée » ou le promeneur dans « Le terrain ») qui, par sa présence bienfaisante ou malfaisante, soigne l'âme et l'esprit des solitaires torturés. La médiation ou l'écoute active n'est pas une profession ni une fonction sociale, c'est plus une aptitude qui conduit à se mettre au diapason avec l'autre, comme à entendre ses voix intérieures si dérangeantes.

LES VOIX INTÉRIEURES

La structure auditive du psychisme des personnages jacobins se manifeste également au plan intrapersonnel, qui représente dans une grande partie le rapport à soi-même. Cloutier a déjà dit que les personnages jacobins n'expriment qu'une profonde confusion. En effet, leur for intérieur est dédoublé, miné par des tensions contradictoires. Jacob excelle à rendre tangible sur le plan discursif une sorte d'éparpillement intérieur de ses héros. Elle prépare le lecteur en lui donnant quelques indices souvent elliptiques. Elle évoque un seul mot ou un son, une série d'événements qui finissent par troubler la surface identitaire d'Yves Périn (« L'observance »), d'Edgar Moutier (« Une rosée amère ») ou bien des autres protagonistes. Ils vivent ainsi une difficile expérience de la cacophonie intérieure : ils soliloquent et essaient d'écouter leurs voix intérieures. Les nouvelles jacobines abondent en discours intérieurs, comme en témoigne l'incipit de « Disons Nadia » :

Elle vit dans cet immeuble en bas duquel il y a cette boutique qui annonce un solde de fermeture depuis plus d'une année, vous savez ? Dès qu'elle aperçoit les mots rouges collés dans la vitrine, elle se hâte, ça dit « chérie, on va courir les soldes ? » Ou autrement, ce sont les sirènes et ça dit « courir, chérie, il faut courir le plus vite possible sur tes petites jambes ». Vous voyez le genre de rue ? Avec un peu plus haut la boutique de lingerie, la dentelle, la soie ? Vous voyez les trottoirs que le soir élargit, et les arbres grandis ailleurs dans des cages, jour et nuit à grandir sans leur ombre ? Voyez aussi ce genre de phrases : « Oh, je suis morte, morte ! » qui tombent dans l'oreille de la petite (*UD* : 75).

Reste à noter une autre procédure discursive, beaucoup plus économique que la précédente, qui traduit les conflits intérieurs et irrésolus des héros. Jacob décrit des situations ou des images un peu bizarres et décalées de la réalité, c'est-à-dire qu'elle projette tout d'un coup ses personnages dans un univers un peu surréaliste. Yves Périn (« L'observance ») est mal dans sa peau. Il se résout à se séparer de sa conjointe, Marina, après dix-neuf

années de la vie commune. Pour traduire le malaise et l'insatisfaction du héros, Jacob superpose deux visions entièrement discordantes de la réalité :

Ce soir-là de l'ultime seconde, Yves avait voulu demander à Marina si elle entendait la même chose que lui, mais il n'était pas parvenu à desserrer les dents. Il s'était dit que s'il mangeait un morceau, il se sentirait mieux. Il avait servi la soupe, une soupe froide [...]. Il n'arrivait pas non plus à remplir sa cuillère de soupe parce qu'il voyait l'œil de la nuit tout maquillé de crayon khôl flotter dans le fond de la cuillère, et il a eu une pensée qui l'aurait fait rire aux éclats si le rire n'avait pas menacé de se produire entre les dents du peigne qu'il avait oublié de ranger à sa place exacte après s'être coiffé, à droite et à plat et bien droit sur la tablette de verre au-dessus du lavabo et surtout après avoir vérifié qu'aucun cheveu n'était resté collé entre les dents du peigne (*UD*: 52).

Cette éthopée fort poétique brise sans aucun doute la perception monochromatique du héros que le lecteur aurait pu se construire.

C'est compliqué, dans l'écriture si linéaire, de montrer quelque chose qui doit vibrer sur plusieurs temps à la fois, explique la nouvelliste. Ça doit venir du texte même et naître d'une scansion interne. Alors, au lieu d'être dans un bêta, oups! on est projetés dans un alpha, dans un onirisme qui est à la fois l'inconscient et le présent – mais pas ce présent quotidien de l'agenda (Lalonde, 2010 : F2).

Les superpositions temporelles produisent un effet de confusion et expriment le profond désarroi des personnages. Nous retrouvons la même technique dans « La leçon du feu ». Jonas représente le héros hypersensible et empathique qui, sans pouvoir oublier la violence que son père lui a infligée, communique avec la souffrance des autres, y compris de sa thérapeute. Il demeure donc assailli pendant sa thérapie « par le vacarme de la tuyauterie et des déjections d'une souffrance abominable dont la source était forcément la femme en face de lui [...] » (*UD*: 119). Pour traduire la confusion totale du héros et surtout son appréhension

de la souffrance, Jacob transporte Jonas, comme si c'était d'un coup de baguette magique, dans un autre monde.

Il alla plutôt enfoncer la pointe de son crayon dans l'aiguise-crayon fixé au mur au fond de la classe. La manivelle se changea en moulinet. Jonas allait peut-être sortir un doré jaune de l'eau glacée des rapides. Si c'était un brochet, il allait le remettre à l'eau, blessé ou pas. Il s'étonna un peu d'être en train d'occuper la place de son aînée, au bord de la rivière. Seule son aînée savait garder l'équilibre sur les roches luisantes aux abords de la rivière pour pêcher le doré jaune (*UD* : 119).

Comme nous venons de l'expliquer, la plupart des caractéristiques des personnages que développe Jacob ont pour dénominateur commun le son. La sensibilité auditive constitue le trait dominant dans le portrait moral des héros jacobiens. La nouvelle a recours également aux procédés narratifs qui représentent la poésie de la brièveté. La puissance évocatrice des sons, la profondeur de la mémoire sensorielle, le monologue intérieur, les superpositions temporelles en sont les plus fréquents.

LES MÉDIATIONS VISUELLES OU COMMENT COMPRENDRE LE MESSAGE

Vincent Jouve propose, dans son ouvrage intitulé *L'effet-personnage dans le roman*, de prendre en considération l'objet sémantico-symbolique, un foyer narratif, qui contribue efficacement à saisir la hiérarchie des valeurs des personnages (1992 : 103). Il s'agit, selon le critique, de tout support de communication : tableau, musique, chanson, film, livre, etc., qui révèlent les personnages à eux-mêmes comme leurs relations avec les autres et le monde. Les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* attirent l'attention sur les « nombreux arrêts sur image » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 555) qui caractérisent l'œuvre romanesque de Jacob. En effet, Jacob intègre fréquemment dans ses discours littéraires des *images* ou des objets qui proposent de multiples versions ou variations ou même transmutations de la réalité. Le lecteur des nouvelles de Jacob

peut éprouver de temps à autre un sentiment de confusion et même d'égarement dans l'accumulation des détails énigmatiques ou des références étonnantes. L'écriture de Jacob est souvent désignée comme hyperréaliste (Saint-Martin et Verduyn, 1996 : 232), c'est-à-dire qui « se développe dans un jeu virtuose avec toutes sortes de textes préécrits : littéraires, picturaux, cinématographiques, musicaux » (Douzou, 2004 : 57). Les romans hyper-réalistes s'appuient sur différents discours. Dominique Viart (1997) souligne par exemple l'importance de la médiation picturale dans les romans de Claude Simon. Jacob se réfère explicitement dans ses romans et ses nouvelles à l'art en général, et plus précisément aux médiations visuelles (peinture, sculpture, architecture, théâtre, télévision, cinéma), musicales (chant, cantique, musique classique) et littéraires. Sur le plan formel, elle emprunte également aux techniques et aux procédés propres à l'art, à la peinture ou à la photographie, tels que la mise en abyme, les zooms, les ralentissements ou arrêts sur image. L'évocation d'un film, la mention de la couleur d'une peinture, la relecture d'un article de presse ou la prise de photos participent explicitement de la caractérisation indirecte et plus précisément des descriptions métonymiques des personnages. Ces dernières occupent la fonction sémiosique qui permet d'éclairer la valeur symbolique dans la construction des personnages. Expliquons quelques cas de médiations musicales et visuelles qui décrivent obliquement le parcours des personnages.

LE CHANT, LA DANSE OU LES CANALISATEURS DES ÉMOTIONS

Prenons en considération certaines nouvelles du recueil *Parlez-moi d'amour* dans lesquelles la musique canalise les sentiments trop douloureux des personnages. Nathe, la jeune fille de « Dans la nuit noire », éprouve une peur bleue de devoir chanter le solo de *Les anges dans nos campagnes* à la messe de minuit. Malgré le trac, l'héroïne se trouve en sécurité dans sa maison parce qu'un « ordre parfait règne en elle et autour d'elle » (*PM*: 21). Son histoire commence au moment où elle entend par hasard un

homme hurler la mort de sa mère. Paniquée, terrassée par la souffrance, Nathe, incapable de pleurer, se rend à l'église pour accomplir sa corvée de fête. Elle y « chante de sa voix pure, de sa voix sans mélange [...] d'une voix ardente, d'une justesse presque terrifiante : *Bergers, pour qui cette fête, quel est l'objet de tous ces chants ?* » (PM : 24). Nathe annonce à tout le monde la naissance de l'Enfant-Jésus que célèbrent tous les cantiques tandis que son cœur, qui « est devenu un petit caillou noir » (PM : 24), voudrait chanter un autre air. Le regard noir et la voix maîtrisée à la perfection de l'héroïne trahissent sa souffrance muette. En superposant l'espoir et la joie qu'engendre Noël au deuil d'un proche, Jacob réussit à exacerber le drame de l'enfant. Dans « L'absence du loup », c'est également par la médiation de la musique et de la danse que l'héroïne parvient à communiquer ses émotions refoulées. Une chorégraphe qui travaille avec un petit groupe de jeunes danseurs leur propose un jeu, ou plutôt un exercice. Il consiste à exprimer dans la danse ce qui les rassure, ce qui les défendrait contre diverses calamités. Les élèves, non sans étonnement, essaient d'improviser et expriment toujours la même figure de la chute (« une danseuse s'écroula lentement comme du linge, sur le parquet, entraînant de la neige et des nids dans sa chute » (PM : 114). Les figures de danse des jeunes font revenir à l'esprit de la chorégraphe la ronde traditionnelle¹⁰. La simple ronde chantée avec les autres la ramène à elle-même, c'est-à-dire à *danser son histoire*.

LES PHOTOGRAPHIES OU LA DÉCOUVERTE DE SOI

Susan Sontag constate qu'« une photographie, quelle qu'elle soit, semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques » ([1997] 2008 : 19). Jacob privilégie dans certaines nouvelles les photos qui lui permettent de montrer le long processus de la

10. « *Promenons-nous dans le bois pendant que le loup n'y est pas, si le loup y était il nous mangerait, comme il n'y est pas, il nous mangera pas* » (PM : 117).

révélation du personnage à lui-même. Nous trouverons dans « La version de Marthe Chevrier » une illustration intéressante de la découverte de soi-même et du rapport à l'autre qui s'opère grâce à la prise de photos. La plus longue des nouvelles de Jacob (« Parlez-moi d'amour ») présente une composition bien intéressante. Elle se compose de deux récits distincts dont les points communs sont l'héroïne éponyme et les objectifs de l'appareil photo et de la caméra. Les bribes de souvenirs de Marthe du premier récit constituent la mise en abyme de la seconde histoire, qui reprend fidèlement et exactement les mêmes personnages et les mêmes péripéties. Marthe Chevrier, la jeune femme de 29 ans, s'éprend d'hommes passionnés de la photographie et du film. Freud a déjà expliqué qu'on ne rencontre que ce qui est enfoui dans les abysses de la psyché et ce qui existe déjà dans l'inconscient. Le coup de foudre ou le choc amoureux est fonction, selon la plupart des psychologues contemporains, de la collusion inconsciente, de l'emboîtement des névroses complémentaires des amoureux. Marthe est attirée par l'homme passionné de photographie parce qu'il est identifiable à son père, premier homme de sa vie, et en plus, parce qu'il entre en résonance avec la petite fille qui demeure au fond d'elle. Carl, objet d'amour de Marthe, collectionneur de tous les objets à objectif – appareil photo Canon, caméra super huit, appareil vidéo – n'arrête pas de faire des photos intimes et très personnelles. Dans le premier temps, l'héroïne se comporte comme l'enfant victime qui, sans savoir articuler ses propres sentiments, se soumet à l'autorité de Carl comme si elle obéissait à son père. Au fur et à mesure vient une sorte de plaisir lié à la découverte narcissique de son image photographiée ou filmée. « Je me plaisais beaucoup, oui, sur certaines photos, on aurait dit une autre que moi, affranchie » (*PM*: 49). L'objectif de l'appareil photo ou vidéo devient l'adjuvant quand Marthe a fini par « [...] connaître [...] cette jouissance secrète du regard qui s'éprend peu à peu d'une image inespérée de lui-même » (*PM*: 49). La perception narcissique de son corps entraîne tout un travail de vigilance et de maîtrise des moindres des gestes.

Je passais beaucoup plus de temps dans l'entrée de l'appartement à m'exercer à apparaître et à disparaître dans la glace. Je m'examinais, je me surveillais, je me surprénais, je m'effrayais, je me fuyais et je me revenais, oui, c'était ça, j'exerçais sur moi-même une sorte de nouvelle surveillance qui devait me rendre de plus en plus naturelle. Je devenais de plus en plus consciente que je pouvais projeter une image intéressante, agréable (*PM*: 49).

La passion de l'héroïne pour l'image rappelle indubitablement la figure mythologique de Narcisse, qui a confondu son reflet avec la réalité. Marthe Chevrier est convaincue de « la nécessité de s'exercer à l'oubli et à l'indifférence face à la réalité de l'objectif et peut-être même face à la réalité elle-même » (*PM*: 52). L'image figée par l'objectif devient le portrait de la femme que Marthe souhaiterait être. Les films tournés ou les photos prises par Carl représentent le double de Marthe, sa personnalité interdite, désirée ou imaginée, toujours à la recherche de son identité. Pour savoir objectivement qui est Marthe, elle devait se voir en dehors d'elle-même, dans quelque chose ou chez quelqu'un qui contenait son image, mais qui ne faisait pas partie d'elle-même.

LA PEINTURE, LES FILMS OU LA CATHARSIS

Fréquentes et nombreuses sont les évocations des peintures dans l'œuvre romanesque de Jacob. *Rouge, mère et fils* peut être considéré comme le roman le plus pictural de l'écrivaine. En ce qui concerne les recueils de nouvelles, c'est « Alors, le bleu du ciel » (*UD*) qui méritera l'appellation de la nouvelle la plus picturale. La nouvelliste y fait allusion aux toiles de Paul-Émile Borduas (*L'étoile noire*), de Mark Rothko (*Untitled – no 16*) et de Pierre Soulages (*Peinture – 5 février 1964*). Sans s'intéresser aux peintres eux-mêmes, Jacob attire l'attention sur la relation ou sur le dialogue qui peut s'établir entre la toile et le visiteur. L'héroïne se rend au Musée d'art contemporain de Montréal pour voir la toile de Pierre Soulages. Habitée par l'impératif intérieur d'« entendre et [d']écouter le son, la musique de cette œuvre » (*UD*: 61), la jeune femme est troublée par le lieu, par le musée

qu'elle compare à la morgue, dans laquelle « l'on doit reconnaître le visage des morts à des fins d'identification » (*UD*: 59). Pierre Soulages est un peintre français connu avant tout pour son usage de différentes nuances du noir, qu'il appelle *noir-lumière* ou *outré-noir*. Telle est *Peinture – 5 février 1964* que l'héroïne désire rencontrer¹¹. La « contemplation » de la toile de Soulages se transforme en reconnaissance d'un événement caché, inavoué depuis la petite enfance de la jeune femme. La toile et ses reflets nuancés de noir la plongent dans un douloureux monologue intérieur. En effet, la narratrice est forcée de faire face à ses fantômes du passé et surtout au fantôme de sa mère morte, dont la figure imposante et les phrases culpabilisantes ne cessent de la hanter. La peinture joue la fonction cathartique qui aide la femme adulte à se réconcilier avec elle-même et à se libérer du poids des cauchemars familiaux. La noirceur de *Peinture – 5 février 1964* lui donne de percevoir alors *le bleu du ciel*. Et le bleu connote, dans l'œuvre jacobienne, la respiration, la libération et la légèreté.

Autres sont les médiations permettant d'exprimer le poids de passé. Le lecteur découvre dans « Le cycle de conférences » (*PM*) l'histoire d'Antoine et de Stéphane, deux amis inséparables de longue date, qui se résolvent à participer dans un centre culturel aux conférences portant sur la violence et la mondialisation. Le thème du cycle de conférences n'est qu'un point de départ, un excellent prétexte pour amener les protagonistes à la rencontre avec leur passé lointain et plus récent. Jacob recourt cette fois-ci à des films pour révéler les aspects les plus surprenants de la psychologie des personnages. Les films représentent selon moi le matériau préfabriqué, « du prêt-à-comprendre » (Goyet, 1993 : 61), l'un des moyens de la brièveté si caractéristique à la nouvelle, qui présente au lecteur des éléments avec lesquels il peut meubler et compléter l'histoire des protagonistes. Jacob se réfère

11. Pour voir cette peinture : http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=AMICOID=MACM.A6866P1%20LIMIT:AMICO-1-1&sort=INITIALSORT_CRN%2COCS%2CAMICOID&search=Search

à quelques films qui entretiennent une relation de similitude avec l'histoire principale de la nouvelle. Ainsi, nous avons affaire à quelques mises en abyme¹² qui complètent intelligemment l'éthopée de deux jeunes protagonistes.

La première se laisse dépister dans un film documentaire, ouvrant une longue parenthèse sur le passé traumatisant d'Antoine et de Stéphane. Tous les deux voient à la télévision, tout à fait *par hasard*, le même reportage sur le massacre des Bosniaques musulmans, dans la région de Srebrenica au mois de juillet 1995 durant la guerre de Bosnie-Herzégovine. « On ne savait pas comment recracher ce qu'on venait de voir, confesse le narrateur. Ça nous empoisonnait. C'est comme ça qu'on est arrivés en retard à la conférence » (*PM*: 10). Le reportage sur le génocide de Srebrenica est une histoire collective qui focalise et représente symboliquement la maltraitance que les protagonistes ont subie dans leur enfance. Le petit Stéphane de sept ans a été abandonné en bordure d'une autoroute entre Cleveland et Cincinnati. Antoine a vécu de longues années dans l'attente du retour de Destinée, sa chienne adorée. Ses parents ont préféré le mensonge au lieu de lui dire la vérité.

Les deux autres films ne reprennent que l'histoire de Stéphane, histoire d'un homme en quête de l'amour. Stéphane est marqué par son vécu complexe lié à l'expérience d'avoir été abandonné. Il éprouve un profond besoin d'être aimé et apprécié, surtout de la part de personnes qui lui sont importantes. Il y en a deux : Antoine et Sylvie, une amie d'enfance. Sylvie, objet d'amour de Stéphane qui espérait engager ses sentiments dans cette relation, se tourne vers Antoine. Stéphane revit l'expérience de l'abandon et éprouve le sentiment d'être différent ou même fautif, ce qui le condamne à l'échec constant. *Rain Man* et *Jules et Jim*, des films classiques du cinéma mondial, reprennent de façon assez fidèle la situation personnelle de Stéphane.

12. La mise en abyme chez Jacob rappelle fortement la technique des poupées gigognes, qui consiste à enfermer une histoire dans l'autre de sorte que la première, la plus générale, se reflète toujours dans les histoires secondaires.

La question est de savoir pourquoi je ne peux pas oublier ce qui me manque, et pourquoi ce qui me manque devient toujours absolument omniprésent dans ma vie. Antoine et moi, nous n'en avons jamais parlé. La première fois que ça nous est arrivé, ce qui me manque, c'est avec le *Rain Man*. *Rain Man*, c'est un film qui raconte l'histoire de deux frères qui font un tour d'auto. Antoine et moi, on l'a vu ensemble. Tout de suite après le film, on est monté dans la voiture d'Antoine. [...] Antoine a foncé sur la piste Gilles-Villeneuve jusqu'à ce que ça se soit dissous, lui, le frère de Rain Man. Moi, Rain Man. [...] Puis, c'est arrivé avec un vieux film, *Jules et Jim*. Antoine est Jim. Je suis Jules. Ce ne sont pas des frères, mais ils veulent chacun un enfant de la même femme. Pour finir, la femme meurt avec Jules. En sortant du film, on a marché dans la nuit jusqu'à ce qu'on soit redevenus lui Antoine, moi Stéphane (*PM*: 14-15).

Situer le personnage par rapport à l'art et à ses artefacts s'avère une stratégie bien fructueuse dans la description du personnage des nouvelles. C'est un moyen par excellence de la brièveté : il suffit de confronter le personnage à une peinture, à un chant, à une musique, à une œuvre d'art pour qu'il commence à y penser ou à en parler, à l'interpréter en dévoilant ainsi ses questionnements sur lui-même, sa vie, ses manques, bref ses valeurs.

*
* * *

Au terme de cette étude, deux observations méritent d'être synthétisées.

Premièrement, les analyses des textes brefs de Jacob permettent de prendre conscience de la prépondérance des éthopées dans le dessin du personnage. Jacob peint « la substance émotionnelle » de ses protagonistes de deux façons complémentaires. La première consiste à élargir le cadre des personnages, à les inscrire dans l'histoire de l'humanité. La nouvelliste associe une telle héroïne ou un tel héros à des biographies particulières dont les événements tissent l'histoire collective (le désir déçu, l'éclatement de la famille, la crise du couple, le deuil). Jacob réécrit

dans ses nouvelles l'histoire de « tout ce qui respire l'air et tout ce qui boit l'eau [, de ce qui] hérite à chaque instant de toutes les mémoires et de toutes les ascendances [...] » (UD : 118). Les différentes techniques narratives avec lesquelles la nouvelliste joue permettent de lire ces histoires aux différents niveaux de la diégèse, ce qui contribue par contre à redimensionner l'*homo fictus*. La seconde technique de la construction des personnages dans les nouvelles consiste à resserrer au maximum le cadre des personnages. Jacob s'attarde sur le détail qui lui permet d'aller directement à son but, c'est-à-dire d'extraire la substance émotionnelle. Des objets immatériels (sons, bruits, musique) et matériels (livre, peinture, photo) jouent un rôle capital dans la caractérisation psychologique des personnages jacobins. Fonctionnant à la manière d'une vrille, ils réveillent, en l'espace de quelques secondes, des souvenirs lointains, des pensées ou des voix intérieures qui virevoltent dans les dédales de la conscience.

Deuxièmement, ces méthodes de la construction des personnages répondent fidèlement à la conception de l'écriture de Jacob. Selon elle, il existe

deux sortes de pratique : les choses faites pour qu'on reste dans l'habitude, que la pensée ne bouge pas trop – et on en voit dans toutes les librairies – et, les choses faites pour que la pensée bouge. C'est ce qui est le plus fascinant, aller au-delà de la perception obligée. Se rapatrier, refuser de se faire prendre en otage par l'entendu, passer à côté de ce qui serait convenu (Lalonde, 2010 : F2).

Ainsi, on est parvenu à la source de désobéissance même de l'écriture jacobienne, à la désobéissance de ses personnages qui échappent à l'interprétation du « prêt-à-porter ». Il ne reste qu'à « rompre l'os et sucer la substantifique moelle ».

BIBLIOGRAPHIE

- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BRULOTTE, Gaëtan (2010), *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise.
- CLOUTIER, Guy ([1979] 1989), « Préface », dans Suzanne JACOB, *La survie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 7-11.
- DOUZOU, Catherine (2004), « *Les grandes blondes*, roman hyperréaliste ? », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 38 (décembre), p. 57-69.
- GOYET, Florence (1993), *La nouvelle, 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France.
- GRZYBOWSKA, Aleksandra (2009), *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Presses de l'Université de Silésie.
- JACOB, Suzanne ([1979] 1989), *La survie*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- JACOB, Suzanne (1980), *Gémellaires : Le chemin de Damas*, Montréal, Biocreux.
- JACOB, Suzanne ([1997] 2001), *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal.
- JACOB, Suzanne (1998), *Parlez-moi d'amour*, Montréal, Boréal.
- JACOB, Suzanne (2008), *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal.
- JACOB, Suzanne (2010), *Un dé en bois de chêne*, Montréal, Boréal.
- JOUVE, Vincent (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France.
- JUNG, Carl Gustav, Charles KERÉNYI et Paul RADIN (1984), *Le fripon divin : un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LALONDE, Catherine (2010) « Suzanne Jacob ou la responsabilité d'être libre », *Le Devoir*, 9-10 octobre, p. F2.
- LAROCHELLE, Claudia (2010), « Suzanne Jacob : ce qu'il y a de plus vrai sur la condition humaine », *Rue Frontenac*, 16 octobre, [En ligne],

LA SUBSTANTIFIQUE MOELLE DES PERSONNAGES

[<http://exruefrontenac.com/spectacles/livres/29002-suzanne-jacob-plus-vrai-condition-humaine>] (17 octobre 2012).

- LAURIN, Danielle (2010), « Gôûter le style de Suzanne Jacob », *Le Devoir*, 16-17 octobre, p. F3.
- LORD, Michel (2011), « Un théâtre vaporeux de l'absurde », *Lettres québécoises*, n° 141, p. 34.
- MARKIEWICZ, Henryk (1983), « Postać literacka i jej badanie », dans Anna MARTUSZEWSKA et Janusz SAWIŃSKI (dir.), *Autor, podmiot literacki, bohater*, Wrocław, Ossolineum.
- SAINT-MARTIN, Lori (1996), « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (hiver), p. 250-257.
- SAINT-MARTIN, Lori, et Christl VERDUYN (1996), « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (hiver), p. 224-233.
- SALOMÉ, Jacques (1999), *Le courage d'être soi. L'art de communiquer en conscience*, Paris, Éditions du Relié.
- SONTAG, Susan ([1997] 2008), *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois éditeur. (Coll. « Titres ».)
- VÉZINA, Jean-François (2001), *Les hasards nécessaires : la synchronicité dans les rencontres qui nous transforment*, Montréal, Les éditions de l'Homme.
- VÉZINA, Jean-François (2004), *Se réaliser dans un monde d'images*, Montréal, Les éditions de l'Homme.
- VIART, Dominique (1997), « Le "syndrome de Brulard" : la médiation picturale dans l'œuvre romanesque de Claude Simon », dans Monique CHEFDOR (dir.), *De la palette à l'écritoire*, vol. I, Nantes, Éditions Joca Seria, p. 97-108.

DISCRETS ÉCLATS ET ÉCLAT DE LA DISCRÉTION
DANS LES NOUVELLES
DE CHRISTIANE FRENETTE

Élise Lepage
Université de Waterloo

« Une machine narrative qui jouerait de l'absence, du vide, de l'omission calculée. Dès la première ligne » (Pellerin, 1997 : 14) : telle est l'une des définitions de la nouvelle que propose Gilles Pellerin dans son essai *Nous aurions un petit genre*. Une définition parmi d'autres, car il en va de la définition de la nouvelle comme de la composition du recueil que nous nous proposons d'étudier : un prisme composé de morceaux de verre plus ou moins transparents qui se répondent, se reflètent, réfractent et dispersent le sens dans un espace textuel exigu. Cette « machine narrative » dont le principe de fonctionnement repose sur la réduction, la condensation et la fragmentation est d'une efficacité éprouvée et complexe, dans la mesure où son mécanisme est invisible, comme le souligne l'essayiste.

C'est à partir de ces quelques traits fondamentaux de la nouvelle que nous proposons de lire *Celle qui marche sur du verre* de Christiane Frenette, paru aux éditions du Boréal en 2002 et récipiendaire du prix Adrienne-Choquette 2003. Il s'agit à ce jour de son seul recueil de nouvelles, Frenette s'étant d'abord fait connaître par ses recueils de poèmes, puis par ses romans¹.

1. Christiane Frenette a d'abord publié quatre recueils de poèmes : *Indigo nuit* (Leméac, 1986), *Cérémonie mémoire* (Forges, 1988), *Le ciel s'arrête quelque*

L'analyse s'articulera autour de deux perspectives suggérées par le titre même du recueil et que la lecture de la première et de la dernière nouvelles vient conforter. *Celle qui marche sur du verre* désigne explicitement la narratrice, représentation évidente de l'auteure, et invite à une réflexion d'ordre métatextuel sur l'écriture de nouvelles. En quoi écrire des nouvelles, et plus précisément *ces* nouvelles, se révèle-t-il aussi périlleux que marcher sur du verre ? Le choix de cette métaphore se trouve motivé dans la fragmentation du recueil et de chacune des nouvelles elle-même. Par ailleurs, cette métaphore souligne l'infime banalité des tessons de verre, mais aussi, par analogie, des nouvelles et de la matière dont elles traitent. Le recueil de Frenette semble ainsi se fonder sur la discrétion, posture qui détermine à la fois ses choix narratifs, stylistiques et esthétiques.

Nous étudierons ainsi les micromondes fictifs que mettent en place ces nouvelles, petits mondes gris apparentés les uns aux autres et dans lesquels quelques personnages se débattent au quotidien. L'analyse montrera dans un second temps la discrétion du récit. L'histoire est souvent narrée sur le mode de la fragmentation, de l'ellipse ; les crises sont davantage suggérées que décrites et la plupart des nouvelles se présentent comme des saisies de moments brefs. Nous interrogerons dans un dernier temps la métaphore des tessons de verre, dont nous retiendrons pour l'essentiel qu'elle souligne la modestie du fragment, tout en soulignant l'éclat du matériau pourtant usagé et malmené. En d'autres termes, il s'agira de montrer comment Frenette érige la discrétion en stratégie pour investir une fragmentation généralisée.

part (Forges, 1991), *Les fatigues du dimanche* (Noroît, 1997). Elle s'est ensuite orientée vers le récit avec des romans : *La terre ferme* (Boréal, 1997), qui a obtenu le prix du Gouverneur général 1998 ; *La nuit entière* (Boréal, 2000), *Après la nuit rouge* (Boréal, 2005), et avec le recueil de nouvelles que nous étudions. En 2007, elle est retournée à la poésie avec la parution de *Territoires occupés* (Le lézard amoureux).

DES PETITS MONDES GRIS

Celle qui marche sur du verre compte 15 nouvelles. Si l'on excepte la première et la dernière qui occupent une fonction particulière dans l'économie du recueil et que l'on analysera dans le dernier mouvement de cette étude, un premier point commun à toutes les autres apparaît très tôt à la lecture. On pourrait le circonscrire en convoquant le terme de « modestie » pour parler des personnages de Frenette. Comme bien d'autres auteurs – et notamment nouvellistes – contemporains, Frenette s'intéresse à des personnages qu'elle veut délibérément communs, banals. « [...] la nouvelle ne raconte le plus souvent qu'un destin minable, sur un ton qui n'est pas docte », remarque sans complaisance Pellerin (1997 : 60). Mais parmi les innombrables « vies minuscules » (Michon, 1984) qui peuplent la réalité, elle se penche plus particulièrement sur celles qui sont humbles, précaires, souvent à plusieurs égards : enfants, adolescentes, mères célibataires, ouvriers ou femmes délaissées. Ces vies de peu tournoient dans une incertitude généralisée où règne une précarité qui est à la fois financière, matérielle, affective et existentielle. Les personnages principaux des nouvelles sont ainsi tour à tour Hélène, fillette de 10 ans, qui se crée un univers de fiction emprunté au cinéma pour oublier l'ennui de l'été 1965 (« Le baiser ») ; Marthe, « [...] cette femme fatiguée, déjà brisée à trente-huit ans, avec ses cernes sous les yeux, ses cheveux de paille, incoiffables, ses petites rides d'amertume à la commissure des lèvres » qui, dans « Le manteau », commet un vol en magasin pour rapporter des friandises à ses enfants (Frenette, [2002] 2004 : 69²) ; ou encore dans « Les lilas de Baudelaire », ce « visage blême d'une inconnue à la fin de la cinquantaine » (CM : 53), dont le mari vient de la quitter pour une autre et vient récupérer les objets qui lui sont chers. Beaucoup n'ont pas même de nom, comme dans « L'orange » ou « Tout Giono », deux nouvelles où les personnages sont décrits

2. Les renvois à *Celle qui marche sur du verre* seront désormais indiqués par la mention CM, suivie du numéro de la page.

par leur fonction, le professeur et l'étudiant. Tous ces protagonistes ne sont ni noirs ni blancs, mais couleur de cette « grisaille » (*CM*: 57 ; 123) qui, significativement, tient lieu de décor permanent dans trois autres nouvelles : « La montagne », « Bruges » et « La mort de Marilyn ». Ces maigres existences ont leurs qualités et défauts, torts et raisons. C'est sans doute à ce titre que dans son compte-rendu au sujet de l'œuvre, Michel Biron écrit au sujet des figures du recueil qu'elles « [...] sont émouvantes comme les esquisses légères d'un peintre. Quelques traits seulement, et une vie entière se dessine. Une ligne de moins, et l'image serait imperceptible. Comment qualifier un tel art de l'esquisse ? » (2003 : 150). De fait, elles s'évanouissent dans le blanc du silence, de l'ennui, de l'habitude qui se referme sur elles de façon presque systématique en fin de récit.

Fait corollaire, ces personnages sont également modestes sur les plans culturel et intellectuel. Si ce dernier aspect est parfaitement vraisemblable, Frenette en use pour renforcer l'ironie dramatique de certaines situations. Dans « L'ange gardien », Marie, fille mère à l'âge de 15 ans ne pouvant compter que sur l'aide au compte-goutte que lui accorde la société, n'est pas en mesure de nommer, de cerner sa situation : « Sa naïveté et son manque de vocabulaire l'empêchent d'entendre les mots qui éclatent dans sa tête : isolement, pauvreté, abandon » (*CM*: 32). « La montagne » met en scène une double « fin d'adolescence plus grise que la montagne » (*CM*: 60) qu'a laissée la mine désormais fermée qui faisait vivre la ville où ont grandi Anne et Michel. Tous deux ne terminent pas leurs études secondaires et voient leurs rêves s'effiloche au rythme abrutissant de leur travail respectif : « ils n'avaient pas besoin de se parler, ils croyaient se comprendre » (*CM*: 60). C'est cependant cette fausse certitude qui aura raison de leur couple et du rêve que chacun entretenait depuis l'enfance. Dans « La mort de Marilyn », la petite narratrice de huit ans, laissée plus ou moins à elle-même pendant ses vacances, décrit ainsi un moment de bonheur : « J'ai joué dans les vagues pendant des heures. J'ai oublié mon âge, mon nom, mon espèce animale, ma classe de vertébrés. J'étais juste une vague parmi les

vagues. Les pys ont sans doute un mot pour décrire ça » (*CM*: 127). Là encore, le personnage ne bénéficie pas du recul qu'un tant soit peu de mots ou d'instruction pourrait lui donner. Il est pleinement immergé dans la « réalité » de la fiction et ne possède pas les concepts et le langage à même de lui faire prendre conscience de sa situation.

Il faut cependant rendre justice à plusieurs personnages. En dépit de leur modestie – d'aucuns pourraient parler de médiocrité –, certains protagonistes font montre d'une belle énergie. C'est exemplairement le cas des deux personnages d'adolescentes du recueil. Dans « Merci pour tout », Judith est accusée à tort par son père de lui avoir dérobé 10 dollars :

Judith sait tout ce qu'il faut savoir quand on a treize ans. L'envie de répliquer. L'idée excessive de la conflagration : prendre un rouleau de vingt-cinq cents – dix dollars, une partie de ses économies – qu'elle garde dans sa boîte musicale et le remettre illico à son père, en lui disant merci pour cette instructive scène [...] (*CM*: 103).

Une véritable « tirade » de mercis suit ces quelques lignes, tirade écrite au style indirect, laissant ainsi transparaître les mots et le ton de l'adolescente. Un extrait : « [...] merci de la déculpabiliser à jamais, comme ça elle ne pleurera pas sur le divan d'un psy à trente ans en essayant de dénouer les ficelles de son drame œdipien, quand on connaît le prix d'une thérapie, dix dollars, quelle aubaine ! » (*CM*: 103). La nouvelle « L'art de la fugue » s'attache à un personnage féminin dont le tempérament est décrit comme « un vent [qui] ne décolerait pas » (*CM*: 77) et qui, conjugué aux années, « l'avai[t] projetée violemment en avant » (*CM*: 77). Le récit revient sur « cette très jeune fille – seize ans tout au plus – qui croyait que le monde ne se donne pas, mais qu'il se prend » (*CM*: 77) qu'elle a été et qui, « à seize ans, [...] connaissait l'a b c de la patience et de la révolte » (*CM*: 79). Le démon de la fugue, insensiblement personnifié dans le récit par ce qui est désigné comme son « malaise » à chaque page du texte, la fait basculer dans une fuite permanente. À la fin de la nouvelle, le

lecteur la trouve « assise au fond d'un autocar. Elle ne retournait pas d'où elle venait mais filait vers l'ouest » (CM: 82).

DES UNIVERS RESTREINTS

C'est ainsi que prend fin l'une des rares nouvelles à laisser entrevoir un ailleurs. Mais cet ailleurs n'est qu'un miroir aux alouettes dont tout laisse penser qu'il ne va que refléter, reproduire le malaise suscité par les lieux précédents. Un ailleurs vague – « l'ouest » –, qui n'ouvre sur nulle part et qui deviendra très vite un autre « ici » étouffant, comparable à ces mêmes lieux d'enfermement que donnent à voir d'autres nouvelles de ce recueil. En effet, il n'y a pour ainsi dire jamais de déplacements majeurs. Les nouvelles créent des « portions d'univers³ » qui souvent se ressemblent beaucoup. On pourrait sans mal imaginer les personnages de plusieurs nouvelles comme voisins les uns des autres : « La photo d'Éluard en compagnie de Dominique », « L'ange gardien », « Le manteau », « Le baiser » et « Merci pour tout ». Ces « portions d'univers » sont autant de petits mondes clos sur leur logique et leur mécanisme propres, mécanisme cruel en cela qu'il ne ménage pour ainsi dire aucune ouverture, aucune possibilité de sortie ou de changement. C'est peut-être dans « La montagne » que cet enfermement dans un « ici » médiocre est le plus palpable. Cette nouvelle s'ouvre ainsi :

Ceux qui mettent les pieds dans cet endroit pour la première fois sont saisis par cette grisaille, par cette montagne de résidus de minerai au milieu des habitations, au milieu de la vie. Ceux qui y résident n'y prêtent pas attention. Ça fait partie d'eux-mêmes. Jamais la question de la beauté ne s'était posée : comment une montagne qui faisait vivre tant de familles pourrait-elle défigurer un paysage ? Contre l'argument de la beauté, celui de la nécessité l'emportait. [...]

3. Nous empruntons cette expression au sous-titre de l'ouvrage de Minelle, *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits* (2010).

La mine a été fermée, la montagne est restée. [...] Aujourd'hui, la région vivote. C'est ici qu'Anne et Michel sont nés et ont grandi à quelques rues de distance (*CM*: 57).

Dans cette nouvelle, la montagne est bien plus que le cadre dans lequel la fiction prend place : elle fonctionne également comme un motif poétique. Elle est à l'origine de la « grisaille » qui donne son ton – aux sens chromatique et narratif – au récit :

Ils sentaient confusément que la vie ressemblait à cette montagne grise et nue qui se dressait chaque instant devant eux. Mais la grisaille n'empêche pas les rêves. Et ils en avaient. Chacun avait le sien qui n'était pas celui de l'autre, mais chacun était compris dans le rêve de l'autre (*CM*: 58).

Sans surprise, chacun rêve d'ailleurs : Michel rêve de devenir camionneur pour « effectu[er] des livraisons qui l'[auraient] mené en Ontario ou au Nouveau-Brunswick » (*CM*: 58) ; quant à Anne, elle rêve de Paris depuis qu'elle a reçu à l'école « cette carte postale de la tour Eiffel, sur fond de ciel rose et mauve, et [qui] avait provoqué en elle une sorte de choc, la découverte de la beauté dans cette montagne de fer entrelacé » (*CM*: 59). On pourrait souligner la médiocrité de l'ambition de Michel ou le kitsch de la carte postale à l'origine du rêve d'Anne, mais on retiendra surtout que dans les deux cas, l'espoir consiste à échapper – au moins provisoirement – à l'ici. La naissance de leur enfant rend la situation encore plus étouffante, restreint encore davantage leur champ d'action : « L'enfant, un garçon, enferma Anne dans un cocon » (*CM*: 61). Alors que la maternité aurait pu être conçue comme une échappatoire ou aurait pu révéler aux personnages une autre dimension d'eux-mêmes, elle ne fait que redoubler leur enfermement. Une seule fois les personnages s'arracheront à l'emprise des environs de la montagne : Michel et l'enfant partiront en vacances à Paris. Mais ce voyage à l'étranger n'aura rien d'exaltant, n'étant que la vengeance froide imaginée par Michel pour « punir » (*CM*: 63) Anne de l'avoir quitté, d'avoir « brisé la réalité » (*CM*: 63), c'est-à-dire, son rêve à lui.

Dans « L'art de la fugue », « le malaise avait revêtu sa forme définitive » (*CM*: 79) certes, mais « heureusement, dehors existait » (*CM*: 79). L'adolescente de 16 ans

[...] attendait son heure. Qui finit par arriver. C'était une heure avec des épaules larges, des yeux bleus et des santiags. Une heure qui avait vingt ans de plus qu'elle et qui en était tombé amoureux fou au premier regard [...]. Il lui parlait doucement avec un fort accent américain. L'appelait « my little chickadee » parce qu'il était incapable de prononcer son nom sans l'écorcher (*CM*: 79-80).

C'est avec ce « cow-boy » (*CM*: 81) qu'elle fugue définitivement. Cependant, comme nous le suggérons un peu plus tôt, la routine et son malaise permanent finissent par la rattraper :

Les premières heures, les premières semaines, les premiers mois, les premières années avaient été exaltants. Une sensation de clandestinité et d'illégalité permanente. Puis, petit à petit, les jours se mirent à tourner sur eux-mêmes. Chaque matin, le cow-boy pointait dans une grande usine de sidérurgie. Le soir, il montrait à sa little chickadee des catalogues de bungalows préfabriqués. De beaux bungalows ensoleillés avec plusieurs chambres. Des chambres d'enfants, par exemple, lui murmurait-il d'un air attendri qu'elle trouvait grotesque (*CM*: 81-82).

Là encore, la tentative d'échappée se révèle illusoire.

Les autres nouvelles tiennent dans l'espace d'une chambre (« La photo d'Eluard en compagnie de Dominique »), d'une salle de classe (« L'orange »), d'un quartier ou tout au plus d'une ville. Arrêtons-nous justement à la nouvelle intitulée « Bruges ». Les deux protagonistes, un couple, font escale dans cette ville où la femme comprend par quelques infimes détails que son compagnon ne l'aime plus et va la quitter. L'ailleurs offert par la ville flamande va être irrémédiablement attaché au souvenir de cette rupture non encore consommée : « [...] ce cadeau que Bruges est en train de lui donner, qui ressemble à un cadeau d'adieu, cette marche dans sa nuit, son corps offert, son cœur ouvert, ses bras qui n'attendent que sa chute » (*CM*: 87). Seul lieu du recueil qui

aurait pu revêtir une teinte d'exotisme, la ville de Bruges est textualisée comme un point chronologique et géographique qui accumule les mêmes caractéristiques que les « ici » des autres nouvelles : l'ennui, la morosité, la nécessité. Dans « Le baiser », « l'été est moche. La vie est une canicule où l'on manque d'air. La vie est une rue déserte. La vie est d'un ennui mortel. Hélène a dix ans » (*CM*: 91). Et « Dimanche » commence de la même façon : « Pas de place pour la sensiblerie. Ici on ne trafique pas la loi : on naît, on vit tant bien que mal, on crève. Sans fard » (*CM*: 115). De façon générale, chaque « portion d'univers » donne l'impression d'une hostilité diffuse qui entrave toute possibilité d'épanouissement ou le moindre espoir de changement et fonctionne comme un lieu clos.

LE MONDE DE LA SURVIE

Prisonniers dans ces petits mondes dépourvus d'horizon, les personnages sont acculés aux mêmes problèmes, le plus lancinant étant sans doute leur précarité financière : « [...] le miracle du portefeuille n'arrivait pas : toujours désespérément vide malgré leurs quarante heures respectives » (*CM*: 60), note le narrateur de « La montagne », préfigurant le désarroi de Marthe dans « Le manteau » : « Elle connaît bien cet état-là. Il revient toutes les trois semaines, sorte de syndrome du portefeuille vide, du chèque qui n'arrivera que dans sept ou huit jours. [...] Syndrome de la hantise de l'épicerie » (*CM*: 67). Cette précarité matérielle n'est que l'indice le plus concret, le plus immédiat de la précarité culturelle et intellectuelle, autrement plus insidieuse. Les personnages développent alors des stratégies de survie qui consistent souvent en un repli encore plus grand, à la façon de Michel dans « La montagne » : « Michel, lui, avait rendu les armes depuis un moment. Il ne rêvait plus. Tout ce qu'il espérait de l'avenir, c'était que l'usine ne ferme pas [...] » (*CM*: 62). L'adolescente de « L'art de la fugue » fuit toujours plus loin, et la professeure à ses débuts dans « Tout Giono » se lance pour

plusieurs années dans la lecture assidue du romancier afin de remédier à son « ignorance » (*CM*: 109).

Il est intéressant de ce point de vue d'observer le positionnement de l'instance narratrice, relativement homogène dans toutes les nouvelles hétérodiégétiques. Le narrateur adopte certes un ton quelque peu condescendant ; il est certain qu'il bénéficie de davantage de recul que ses personnages par rapport à leur situation. « Christiane Frenette évite à la fois le misérabilisme et le psychologisme, remarque Biron. Elle aime ses personnages, mais son écriture est tout en pudeur » (2003 : 150). Son narrateur manifeste ainsi une incontestable proximité affective à leur égard. Son discours n'est pas fondamentalement cynique ; seul l'est le monde qu'il met en mots. On pourrait même soutenir que le récit dénonce par son ironie l'hostilité de ces mondes fictifs et se montre somme toute plutôt clément envers ses personnages. Par esprit de contradiction, le narrateur les fait valoir précisément par ce que la morale commune réprouverait. Jugeons-en par l'incipit de « L'ange gardien », qui introduit la protagoniste, jeune fille mère qui devra apprendre quelles sont ses responsabilités, de la façon suivante : « Ce n'est pas une mauvaise fille. Juste une fille qui a vieilli un peu plus vite que les autres. Juste une petite fille dans la peau d'une plus grande » (*CM*: 31). Le narrateur commence par réfuter ce qui pourrait être le jugement commun, avant de proposer son interprétation, la répétition en tête de phrase de l'adverbe « juste » ayant pour fonction d'amoindrir ce qui pourrait être perçu comme les torts du personnage.

Autre cas frappant, dans « Le manteau » cette fois-ci : au supermarché, Marthe n'ose avancer la main pour prendre tel ou tel article qui ferait plaisir à ses enfants, car elle sait que ses 40 dollars ne suffiront pas. Vêtue cependant du manteau de cuir qu'elle vient de trouver au comptoir d'entraide, manteau plein d'« audace », de « refus » (*CM*: 68) et de « quelque chose de délinquant » (*CM*: 69), elle réussit à dérober plusieurs articles qu'elle n'aurait jamais pu payer grâce aux immenses poches de la

doublure. Avant de commettre ce premier vol, elle observe, impuissante, les autres clients faire leur épicerie :

Dans l'allée, des gens circulent avec leur panier. Ils ne semblent pas avoir de problèmes. [...] Une chorégraphie : ils se penchent, étendent un bras, attrapent un produit, font quelques pas, se penchent de l'autre côté, étendent l'autre bras, hop, un autre article. Et ainsi de suite, leur panier rempli à ras bord, leur visage niais, leur ventre appuyé sur le panier. Le summum de l'immoralité (*CM* : 71).

Par cette courte dernière phrase, le narrateur renverse paradoxalement les torts : ce n'est plus la voleuse en germe qui est immorale, mais les autres clients remplissant ostensiblement leurs paniers sans avoir à se soucier de la note à régler. Quelques mots – une simple phrase nominale – permettent de dénoncer ici le côtoiement quotidien de la sécurité financière et de la précarité à l'état permanent.

Dernier exemple tiré de « L'orange », nouvelle qui met en scène un étudiant devant écrire une dissertation :

L'élève consulte une fois de plus l'horloge. Il lui reste une heure quarante-cinq minutes pour pondre cette analyse sur l'exigence du bonheur selon Voltaire. Lui, il ne se pose jamais ce genre de problèmes. Des fois, il est heureux, d'autres, il ne l'est pas. En général, il ne l'est pas dans une classe (*CM* : 42-43).

Insensiblement, la narration se tourne ensuite du côté du professeur, qu'on découvre tout aussi ennuyé que son étudiant. Le discours indirect libre s'insère dans la trame du récit afin de montrer son exaspération :

Voltaire est un crétin prétentieux qui dénonçait le pouvoir tout en lui léchant les bottes et dont les idéaux de justice et de bonheur ne s'appliquaient qu'à l'aristocratie et à la bourgeoisie. Jamais en dessous. Quoi qu'il en dise. Quoi qu'on en dise. Et puis, ça veut dire quoi, cette exigence du bonheur dictée par un homme qui ne connaissait pas l'eau courante, ni l'électricité, ni le moteur à explosion [...] (*CM* : 44-45).

Entretemps, l'étudiant consacre toute son attention et son application à peler une orange d'un seul trait :

Tout à coup, sur la copie, la pelure tombe entière, intacte. Il a réussi. Il sourit. Il lèche le jus sur ses doigts en regardant son œuvre. Un moment de pur bonheur. Voltaire n'y est pour rien. [...]

Le professeur ne l'a pas lâché des yeux. La scène a été magnifique dans ses moindres détails. Il retient son geste. Ce serait si bien de se lever et de marcher jusqu'à l'élève, puis lui asséner une grande claque dans le dos en lui disant : « Bravo, mon gars! Parfaitement réussi ce travail! » Un moment de pur bonheur! (*CM*: 46).

Une certaine absurdité de la relation professeur-étudiant et de l'(in)adéquation de l'enseignement au monde réel est pointée ici. Ce sont principalement les discours indirects de l'étudiant et du professeur qui prennent en charge cette dénonciation, l'instance narratrice se faisant plus discrète et s'effaçant derrière ce procédé. Pourtant, à qui attribuer le dernier syntagme cité, sur lequel prend fin la nouvelle : au professeur ou au narrateur ? À travers cette indécision et les changements constants entre récit et discours indirect libre de cette nouvelle, on peut deviner que la narration assume au moins en partie les discours de ses personnages.

Pour modestes qu'ils soient à tous égards, enfermés dans des univers restreints ne ménageant que peu d'ouverture, les personnages de Frenette développent des stratégies en mesure d'assurer leur viabilité, ce qui ne va pas, sur le plan narratif et idéologique, sans une généreuse dose d'ironie. Celle-ci n'est jamais cinglante, mais s'insinue de façon discrète au détour de brèves phrases nominales, à travers des procédés narratifs subtils, et s'exerce bien plus contre la logique de fonctionnement social que contre les personnages qui, tous, en sont victimes.

DISCRETS ÉCLATS DU RÉCIT

C'est pour mieux cerner comment s'exerce cette ironie que nous proposons d'étudier à présent le fonctionnement narratif

de certaines nouvelles. À la lumière des réflexions de Minelle, nous montrerons les divers procédés de fragmentation qui l'affectent et qui ont souvent pour effet de masquer les moments de crise. Les récits sont discrets en cela que leurs éclats passent presque inaperçus pour qui effectue une lecture cursive. De façon similaire, les dénouements constituent rarement un apex. Ils se produisent apparemment sans éclat majeur, mais souvent un mot, une phrase, une reprise de motif suffisent à pointer, discrètement là encore, l'abîme, la chute qui a lieu et que la narration passe presque complètement sous silence.

Reprenant notre constat concernant la tournure elliptique de certaines phrases, nous montrerons comment la fragmentation affecte *Celle qui marche sur du verre* en procédant de la microstructure jusqu'à la macrostructure. La phrase de Frenette fuit les mots et les tournures alambiqués. Elle mise sur un idéal de clarté et de lisibilité qui s'incarne dans un lexique simple et une syntaxe brève. Or, la brièveté des phrases repose souvent sur des procédés de syncope, d'ellipse, de lacune. Ce sont prioritairement les verbes qui sont éludés. En effet, à l'instar de bien d'autres nouvellistes contemporains, Frenette s'attache à décrire des états brefs, des instantanés, et n'insiste pas sur le faire des personnages ni sur le développement de l'action – ce à quoi le genre de la nouvelle ne se prête d'ailleurs guère. « Les lilas de Baudelaire » condense en deux lignes de texte le récit de la rupture d'une union : « Le tout tenait en quelques mots : partir, oui, une autre femme, oui, depuis un moment. Elle s'était retrouvée seule l'instant d'après. Dans le musée. Dans le chaos » (*CM* : 52). Des phrases qui « t[iennent] en quelques mots », le dialogue resserré à quelques syntagmes nominaux ponctués par des « oui » et la nouvelle situation tient à nouveau en deux brèves phrases nominales parallèles. Plus loin dans le texte, un autre effet de parallélisme reposant également sur l'ellipse du verbe : « Le bleu du ciel est explosif. La rue, fébrile » (*CM* : 53). Quand le verbe subsiste, il est à l'infinitif, éludant alors le pronom : « Entrer dans l'appartement. Voilà qu'elle nomme sa peur. Pas même un choc ni une révélation. Seulement une confirmation, seulement

l'ajout d'un adjectif à la suite du mot absence : *définitive* » (CM : 53). Dans ce dernier extrait, le signifié de la tournure restrictive « seulement » vient corroborer le signifiant : tout se réduit comme peau de chagrin, tout tient dans un adjectif, mis en relief par l'italique et son détachement en fin de phrase après les deux points. Comme l'écrit Biron, il est « difficile par conséquent de rendre justice à la densité de ses nouvelles par des citations. Son art se prête mal au découpage. Tout dans son texte est déjà réduit à l'essentiel » (2003 : 150).

Cette « hardiesse syntaxique » (Pellerin, 1997 : 18) est solidaire de bout en bout de l'art de la narration brève caractéristique de la nouvelle. Pellerin rappelle ainsi que « pour Diane-Monique Daviau, la notion de brièveté est “adverbiale”. Une nouvelle, ce n'est pas une histoire brève, c'est une histoire *brièvement* racontée » (1997 : 16). D'où ces effets de syncope et de télescopage qui opèrent à échelle réduite, comme nous venons de le voir, mais aussi de façon plus lointaine. « Le bleu du ciel est explosif » (CM : 53) : ce fragment, qui pourrait n'être interprété que comme un furtif « effet de réel » (Roland Barthes), n'apparaît bien sûr pas de façon inopinée. Son insertion dans le texte rappelle le tableau favori des personnages, « un enfièvrement de bleus » (CM : 51). Tout objet, « comme un miroir, renvoie une image » (CM : 51), annonçait d'ailleurs le texte encore un peu auparavant. Il s'établit alors un jeu de mise en abyme à l'intérieur de la fiction, le tableau et le coin de ciel se renvoyant mutuellement leur image et contribuant à accorder une certaine cohérence à la nouvelle.

Il semble que, dans la nouvelle, le monde n'ait pas le temps de prendre cette consistance, cet aspect d'évidence palpable et d'organisation systématique que le roman a tout loisir de lui donner : il s'y présente donc comme fragmentaire, et cette incomplétude, cette structure lacunaire, le fait aisément basculer dans le mystère : il s'y creuse des zones d'ombre (Tibi, 1995 : 39).

Il est certain que les non-dits et la syntaxe beaucoup plus suggestive que descriptive ou analytique que Frenette met en œuvre concourent à la création de telles « zones d'ombre », dont la présence et la prégnance demeurent contenues par des effets de sens, de correspondance à distance, comme le montre cet exemple autour de la couleur bleue.

Ces procédés de fragmentation affectent la phrase et la narration dans son ensemble, au point où l'intrigue passe presque inaperçue. La nouvelle « Bruges » raconte à mots couverts une rupture sur le point d'advenir lors d'un voyage. Il va la quitter, elle le sait, et la narration oscille subtilement entre les deux points de vue, les transitions s'effectuant sur les évocations de la ville qui fonctionne comme une métaphore à peine voilée de la femme. Il va quitter Bruges le lendemain pour poursuivre le voyage, mais le mot « Bruges », présenté du point de vue de la dénotation comme le nom de la ville, pourrait tout autant connoter celui du personnage féminin. Tous les avant-signes de la « crise » tiennent dans quelques gestes esquissés, des paroles à demi tues dans des phrases toujours aussi brèves ou lacunaires : « Il pointe une direction d'un mouvement sec de la tête. Elle ne s'offusque pas, ne relève pas son manque de délicatesse. Lui regrette son geste » (*CM*: 87). De façon éloquente, c'est l'atmosphère, le parfum qui « parlent » : « Son parfum parle pour elle, trahit la peur qu'elle tente de refouler au plus profond d'elle-même » (*CM*: 86). « L'intrigue » progresse ainsi de façon voilée et métaphorique en ce sens que dès le début de la nouvelle, la ville est présentée comme voilée d'« une pluie fine » et de ses « dentelles étalées dans les vitrines » (*CM*: 85). À la fin du texte, c'est cette métaphore du voile qui établit – de façon voilée, à demi-mot là encore – l'analogie entre la femme et la ville : « Dans quelques heures, il sera réveillé par un rayon de soleil sur son visage. Pour son départ, Bruges aura enlevé tous ses voiles. Dernière image, Bruges nue dans la lumière du matin » (*CM*: 88). Quelques rares autres indices concourent à affermir cette correspondance : « Malgré la beauté émouvante de Bruges, il ne l'a pas assez aimée pour avoir envie d'y revenir. Il n'aime les

choses qu'une fois» (*CM*: 87). Cette nouvelle s'attache à un moment de crise, mais elle en réalise un traitement tellement voilé, diffus, que le terme paraît presque impropre. Minelle parle de crise « en ton mineur » (2010 : 114) et souligne les implosions qui se dissimulent entre les lignes : « Souvent, sous la surface apparemment lisse et immobile de la narration, peut en réalité se cacher un accident, plus ou moins grave [...] » (2010 : 118).

Bien d'autres nouvelles de ce recueil sont à l'image de celle-ci : il revient au lecteur de deviner les crises qui sont à peine esquissées. La violence et ses effets demeurent invisibles et malgré l'omniscience de plusieurs narrateurs, le lecteur n'a pas accès au drame intérieur du personnage. Les récits de Frenette entretiennent une retenue et une humilité narratives rares. Le récit se restreint à une très grande décence morale, ne verse jamais dans le voyeurisme de la misère matérielle ou affective. Il est vrai qu'il en résulte parfois un effet de monde froid, observé à travers une vitre ou une cloche de verre :

En dire le plus possible dans le moindre espace textuel : le principe est louable. Il n'en reste pas moins qu'il s'établit aux dépens du personnage, souvent privé de passeport, de carte sociale, d'état civil, ne bénéficiant pas du statut solaire du protagoniste de roman [...]. Les nouvellistes rendent leurs créatures absentes à tout ce qui nous définit, nous autres, citoyens de la réalité (Pellerin, 1997 : 19).

L'absence presque totale de dialogue n'est pas pour remédier à cette impression. Frenette privilégie au contraire le discours indirect libre pour donner à entendre la violence à peine contenue des discours qui, s'ils sont bien attribués à un personnage, tendent de cette façon à être présentés comme des discours dominants, diffus. Voyons le cas du discours de la mère de Marie, la fille mère de « L'ange » :

Sa mère répète le même discours pendant neuf mois : elle ne paiera pas pour les bêtises d'une écervelée, la vie est bien assez dure pour qu'on en rajoute, elle a élevé seule quatre enfants à problèmes, qu'on la laisse vieillir en paix. De toute façon, elle

n'a pas un sou, alors cette nouvelle bouche à nourrir, elle ne veut même pas la voir. Elle tient parole (*CM*: 31).

Comme l'écrit Pellerin, « [...] les faits et gestes sont en quelque sorte digérés par la narration, le coup est donné en différé, on est davantage dans la scène rejouée que dans la prise directe sur une action » (1997: 77). En réalité, le « moment » des nouvelles de Frenette tient dans l'espace ténu qui sépare ces discours rapportés par la narration et qui révèlent le malaise à demi-mot (moment passé au moment de la narration) et la crise proprement dite (moment futur, non encore advenu à la fin du texte). Significativement dans « L'art de la fugue », l'adolescente « savait que le meilleur, c'était [...] cette posture unique de se situer avant que les choses n'adviennent » (*CM*: 81).

Ce choix explique sans doute en grande partie pourquoi tant de nouvelles prennent fin sur un dénouement sans éclat – contrairement à la conception traditionnelle du genre, censé opérer un revirement aussi brusque que surprenant pour clore le texte. De fait, dans bien des cas, la crise ne s'est pas encore produite au moment où la nouvelle prend fin. Le moment-clef est sur le point d'advenir ou est reporté. Les menues intrigues de ces nouvelles ne proposent pas vraiment de clôture. Tout au plus s'agit-il d'une fuite qui se perpétue: l'adolescente vieillie de « L'art de la fugue » part en autobus, « se demanda[nt] jusqu'où il faudrait qu'elle aille, dans quelle garde-robe il faudrait qu'elle se cache pour que le malaise ne puisse plus jamais la trouver de nouveau » (*CM*: 82); ou d'un espoir incertain: celui « de vrais gestes, de vraies paroles » (*CM*: 104) pour l'adolescente de « Merci pour tout », souffrant de « la surdose d'acide familial » (*CM*: 104). Dans « Le manteau », Marthe réussit à voler sans se faire attraper :

Marthe prend ses sacs et se dirige vers la sortie avec son précieux butin.
Victoire! Victoire!
[...] En rentrant de l'école, à quatre heures, les enfants n'auront pas de couteaux dans les yeux.

Il faudra appeler Madame Robidoux pour la remercier, pense Marthe, désespérée (*CM*: 72-73).

L'adjectif sur lequel se referme le texte pointe pourtant la situation d'échec dans laquelle se trouve ce personnage. Envahie d'un désespoir inspiré par sa condition, par sa culpabilité, mais aussi par sa conscience que tout n'est que partie remise, Marthe ne se trouve que dans un sursis provisoire. Mais songeons également à la nouvelle « La photo d'Eluard en compagnie de Dominique », clairement divisée en deux parties narrées à la première personne du singulier. Dans la première, le « je » est celui d'une jeune adolescente ; dans la seconde, celui d'un homme plus âgé. Leurs récits, simultanés dans le temps de la fiction, sont des monologues intérieurs évoquant leurs pensées alors qu'ils viennent de se donner l'un à l'autre pour la première fois, le garçon de café ayant finalement cédé à l'insistance de la jeune cliente. Les deux parties se terminent dans un jeu de miroir : « Ça devrait être un jeu d'enfant de m'en aller sans le réveiller » (*CM*: 26), pense-t-elle ; « Ça devrait être un jeu d'enfant de faire semblant de dormir jusqu'à ce qu'elle parte » (*CM*: 28), pense-t-il. « La nouvelle ? Toute petite, fragile, mais s'y entendant à isoler le protagoniste pour lui faire des misères. Combien de fois ne se dérobe-t-elle pas, enfant farouche se repliant sur elle-même ? », écrit Pellerin (1997 : 81). Ici, la subdivision du texte opère de façon exemplaire cet isolement des personnages, si proches physiquement, mais dont les pensées se rejoignent précisément pour affirmer tout ce qui les sépare et doit les séparer. Une fois encore, la nouvelle s'arrête au seuil de la crise, se dispense de conclusion pour mieux s'envelopper dans une forme fuyante.

Aux antipodes des discours publicitaires, télévisuels et autres discours de communication typiques reposant sur le sensationnalisme, le spectaculaire et l'hyperbole, Frenette s'emploie donc à différer, à rejeter les crises hors de ses textes ; et quand bien même certaines se trouvent intégrées à la narration, elle prend soin de les voiler, de ne les laisser que deviner au lecteur. Si la

syntaxe et la forme des nouvelles sont souvent éclatées, les coups d'éclat de la narration sont pour leur part rares et soigneusement tus.

ÉCLAT DE LA DISCRÉTION

Si la fragmentation est un topos évident du recueil de nouvelles – et cela particulièrement dans les textes récents –, elle fonctionne de façon exemplaire dans *Celle qui marche sur du verre* dans la mesure où, déjà présente de façon quelque peu implicite dans le titre, elle apparaît clairement dans la première et la dernière nouvelles qui encadrent et programment la lecture du recueil : « Du verre ! Des millions de petits fragments de verre dépoli comme on en trouve sur les grèves scintillant dans la lumière de cette fin août » (*CM*: 18) ; « [...] tu t'es mise à chercher des morceaux de verre dépoli sur la plage. § Fascinants fragments échoués sur le sable » (*CM*: 135). Ce recueil repose ainsi sur un paradoxe : il est architecturé par sa première et sa dernière nouvelles qui se répondent explicitement, mais cette architecture se fonde précisément sur une esthétique du fragment, de la collection fortuite et nécessairement incomplète, telle que l'illustre la collecte des morceaux de verre. À l'intérieur de ce cadre fourni par la première et la dernière nouvelles s'ouvre la collection, c'est-à-dire la juxtaposition égalitaire des autres nouvelles – « Partout les hiérarchies. Tu les détestes. Encore plus en littérature qu'ailleurs » (*CM*: 136). Ce choix de composition rejoint celui de donner un titre propre au recueil plutôt que de mettre en valeur une nouvelle éponyme.

Tout comme certains personnages sont accusés de « bris[er] la réalité » de la fiction (*CM*: 63), les nouvelles « Les carnets d'Elsie » et l'« Épilogue – Quelque chose de Tennessee » brisent le pacte de fiction du recueil en narrant sa genèse. Écrites à la deuxième personne du singulier, ces nouvelles reposent sur une superposition de la voix de l'auteure et de celle du narrateur. Cette voix décrit les circonstances d'écriture du recueil, soit une résidence d'écrivain près des Jardins de Métis. Dans « Les carnets

d'Elsie », certains passages annoncent la poétique des nouvelles qui vont suivre : l'absence d'horizon, l'urgence, la simplicité – au moins apparente : « Le jour était chaud, chargé d'odeurs. Tu aimes cette époque de l'année, fin août, époque de paroxysme. [...] Tout jubile. Mais *sans espoir*, demain septembre, *demain la chute*. Tu aimes tant *l'urgence* » (CM: 16) ; « Et soudainement tout s'est *simplifié* » (CM: 18) ; « [...] il s'agissait de n'être rien ni personne, de *ne plus attendre que quelque chose advienne* » (CM: 18)⁴. L'épilogue revient de la même façon sur sa façon d'« être si pauvre, [de] posséder si peu de mots » (CM: 139), et rappelle que « [...] la beauté est simple et compliquée, maladroite et gracieuse, et surtout exacerbée par les nuances » (CM: 137). Cette dernière citation est fidèle à la poétique des nouvelles : des histoires simples recelant pourtant des malaises complexes, des personnages maladroits, mais aux antipodes du ridicule, et toujours l'art de la nuance, autrement dit cette habileté à la discrétion qui permet de ne rien laisser échapper d'essentiel dans ces récits pourtant brefs. Derrière la sobriété du vocabulaire et de la syntaxe, la simplicité de l'histoire, chaque nouvelle représente avec acuité les fissures cachées et les malaises de maigres existences.

LES TESSONS DE VERRE : UNE MÉTAPHORE DE LA CRÉATION DU RECUEIL DE NOUVELLES

Le personnage de l'auteure dans « Les carnets d'Elsie » et dans l'épilogue s'astreint donc à l'écriture du recueil que le lecteur est en train de lire et à la collecte de tessons de verre trouvés sur la plage :

Comme s'il ne suffisait pas de chercher tes mots à cœur de jour dans le petit chalet, tu t'es mise à chercher des morceaux de verre dépoli sur la plage.

Fascinants fragments échoués sur le sable. Chacun portant en lui l'histoire immense de la main qui un jour a tenu l'objet entier. Sublimes éclats, textures rugueuses ou infiniment

4. Nous soulignons dans ces trois citations.

douces. Petites pierres précieuses, petits trésors gratuits miraculeusement offerts à écrivaine dévorée par son sentiment d'inanité (*CM*: 135).

Sans être explicite, l'analogie entre les tessons de verre et les nouvelles à écrire est évidente. Les premiers se répartissent en

[...] quatre couleurs : vert seven-up, brun bière, bleu noxema et blanc universel. Toi qui n'as jamais cessé de pester contre ton manque de vocabulaire, il y avait de quoi être rassurée : le monde se résume à quatre couleurs. Plus besoin de chercher aussi profondément en toi, tu n'as qu'à te pencher et à cueillir ces petites certitudes qui brillent au soleil et qui se contentent, elles, de leur existence éclatée (*CM*: 136).

Cette gamme chromatique réduite constitue une sorte d'éta- lon pour la création littéraire : « tu t'acharnais à ramener les mots aux quatre couleurs originelles » (*CM*: 136) ; « La littérature ne t'aura pas appris à vivre – seulement à nommer le réel avec des mots qui ne contiennent que quatre couleurs » (*CM*: 144). Ce chiffre de quatre revient de façon sporadique, un peu à la façon d'une matrice : quatre couleurs, « quatre couleurs de mots », mais aussi : « Tu dressais des statistiques : des jeunes filles, des enfants, quelques couples, quelques hommes. Encore des hiérarchies. Encore la règle des quatre couleurs » (*CM*: 138). Tout comme il y aura encore quatre ménageries, terme appelé par le titre *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams, qui apparaît dans un rêve du personnage d'auteur : la « ménagerie extérieure » (*CM*: 137) rassemble les oiseaux bruyants de la batture, et notamment le fameux goéland à la voix éraillée de la première nouvelle ; la « ménagerie intérieure » (*CM*: 138) compte les personnages fictifs du recueil ; la « ménagerie littéraire » (*CM*: 141) est créée par le ballet des « écrivain[s] de l'heure » (*CM*: 141) qui viennent régulièrement assener des vérités sur la création – aux antipodes de l'esthétique de ce recueil ; la « ménagerie de verre » (*CM*: 145) enfin, derniers mots du recueil qui reprennent le titre de Tennessee Williams, soit les fragments de verre trouvés sur la plage et précieusement conservés.

Or, ce n'est pas uniquement parce que la « ménagerie de verre » est composée de fragments de verre qu'elle fonctionne comme une métaphore de ce recueil. Cet aspect est certes fondamental, en cela que la fragmentation opère à deux niveaux : le recueil de nouvelles et la « ménagerie de verre » sont des compositions, des assemblages faits à partir non d'entités juxtaposées, mais de fragments (de verre), de portions (d'univers). Tous deux donnent donc à voir ou à lire leur incomplétude intrinsèque. De surcroît, la métaphore des tessons de verre est motivée par la quête et la difficulté rencontrée. Les difficultés de l'écriture : « Ce matin-là, tu ne pouvais pas écrire. Tous les mots se refusaient à toi [...] » (*CM* : 12) ; et la quête obstinée, presque superstitieuse, des morceaux de verre : « Tu t'es jetée frénétiquement dans la cueillette de ces morceaux comme s'il fallait de toute urgence débarrasser la plage d'une marée noire » (*CM* : 135), et notamment celle des morceaux bleu noxema : « Le plus rare, le plus cher à tes yeux, le bleu noxema, se faisait désirer : tu n'en récoltais qu'un morceau, généralement minuscule, par cueillette » (*CM* : 136). Nul doute alors que cette métaphore filée de la création littéraire se retrouve d'un bout à l'autre du recueil. Elle suggère que chaque nouvelle s'apparente à l'une de ces petites parcelles de verre : modeste objet sans prétention, extrêmement discret – si ce n'est voué à passer inaperçu aussi bien sur une plage que dans le champ littéraire –, difficile à trouver ou à créer, mais pourtant extrêmement ciselé et ne manquant jamais son coup d'éclat – aussi infime soit-il. Dans son compte-rendu, Biron souligne le même paradoxe lorsqu'il écrit que « l'écriture subtile, délicate et retenue de Christiane Frenette est peut-être moins éloignée qu'elle ne le croit de l'esthétique contemporaine et d'un certain refus de l'éclat, du spectaculaire » (2003 : 151).

Dans la première nouvelle, la narratrice peste à deux reprises contre « [s]es lectures faussées du réel » (*CM* : 12 et 18). Il est pourtant aisé de remarquer qu'ironiquement, ses nouvelles subséquentes excellent à élaborer des petits mondes gris aptes à mettre en mots les failles intérieures de personnages vivant dans une perpétuelle précarité de tout ordre. Pour ce faire, les nouvelles de

DISCRETS ÉCLATS ET ÉCLAT DE LA DISCRÉTION

Frenette mobilisent toute une palette de procédés, dont les constantes seraient une grande sobriété stylistique, un art de l'éclipse et du non-dit, et l'exploitation des ressources du discours indirect. C'est cette habile combinaison d'une matière modeste et de procédés littéraires élaborés qui produit cette impression paradoxale, oxymorique de textes discrets, mais qui pointent avec d'autant plus d'éclat les failles perverses que recèlent la famille, le couple, la société ou leur unité indivisible, la conscience individuelle.

S'interrogeant sur l'accroissement considérable de la création de nouvelles au cours des dernières années, Pellerin propose une explication : « La nouvelle : le genre de notre époque ? Certes le rythme de la vie moderne y est pour quelque chose, mais en ceci que la nouvelle est le fruit d'une conscience hachurée par le défilé frénétique des apparences » (1997 : 48). Si l'on peut certes retenir cette belle expression de « conscience hachurée » pour évoquer les personnages de Frenette, ce n'est pas à cause des trépidations du monde qui les entoure. Contrairement à bien des recueils de nouvelles, Frenette se détourne de l'imaginaire urbain et de ses problématiques privilégiées pour s'attarder sur des mondes où, au contraire, aucun changement ou presque ne vient bousculer l'ordre des choses. *Celle qui marche sur du verre* traduit une conscience hachurée non par le temps et l'univers urbain, mais par les « petites violences » (Monette, [1982] 1994) invisibles qui trament le quotidien.

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

BIBLIOGRAPHIE

- BIRON, Michel (2003), « Il a plu hier », *Voix et images*, vol. 28, n° 3 (printemps), p. 145-153.
- FRENETTE, Christiane ([2002] 2004), *Celle qui marche sur du verre*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- MICHON, Pierre (1984), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- MINELLE, Cristina (2010), *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même.
- MONETTE, Madeleine ([1982] 1994), *Petites violences*, Montréal, Typo.
- PELLERIN, Gilles (1997), *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, L'instant même.
- TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 9-78. (Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan ».)

LA THÉÂTRALITÉ
DANS *LA VIE DE BIAIS* DE GAËTAN BRULOTTE

Steven Urquhart
Université de Lethbridge

Lors d'un entretien en 2007 avec Gaëtan Brulotte, nous lui avons posé un certain nombre de questions sur son œuvre, y compris sur son dernier recueil de nouvelles, *La vie de biais*. Notre discussion au sujet de ce recueil s'est concentrée principalement sur la forme souvent innovatrice des nouvelles et sur leur caractère postmoderne. Nous n'avons cependant pas abordé l'importance de la théâtralité, qui nous paraît pourtant maintenant fondamentale pour bien comprendre le recueil. En effet, nous sommes d'avis que non seulement cette notion est omniprésente dans l'œuvre, mais aussi qu'elle en constitue la clef de voûte. Autrement dit, en examinant de près cette série de 12 nouvelles, on constate qu'elles renferment presque toutes un ou plusieurs aspects qui sont liés au théâtre et que le recueil s'articule par conséquent autour des questions définissant la théâtralité. Ainsi, il convient d'examiner en détail cette notion ignorée jusqu'ici dans l'étude de *La vie de biais* et de réfléchir à son importance dans le contexte de la nouvelle en tant que genre littéraire. Pour ce faire, il s'agira d'abord de résumer les principaux critères qui caractérisent la théâtralité selon Josette Féral, entre autres. Ensuite, nous nous pencherons, en tenant compte de ces critères, sur la première nouvelle du recueil, « Sac à main », pour poser les bases de l'analyse des autres nouvelles, réparties en

catégories selon leur centre d'intérêt par rapport à la théâtralité : le jeu intentionnel des acteurs, l'illusion, l'art cathartique et le malentendu. Loin d'être rigides, ces catégories ne représentent qu'une manière d'analyser les nouvelles, dans lesquelles on constate un chevauchement des aspects constitutifs du « *processus* » (1988 : 350) qu'est la théâtralité, selon Féral.

LA THÉÂTRALITÉ ET « SAC À MAIN »

Définie par Roland Barthes comme une « épaisseur de signes » (1964 : 41), la théâtralité constitue un terme polysémique et polymorphe, ce qu'expliquent Thomas Postlewait et Tracy Davis en disant que « l'idée de la théâtralité renvoie à une variété extraordinaire de sens. Elle peut signifier une attitude, un style, un système sémiotique, un moyen et un message » (2003 : 1¹). Employée d'abord au XIX^e siècle en même temps que la littérarité, la théâtralité n'est pas « un bien, une qualité [...] qui appartient à l'objet, au corps, à l'espace ou au sujet » (Féral, 2002 : 12²), mais plutôt « une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* [...] » (Féral, 1988 : 350). Cette définition ne limite donc pas la théâtralité au théâtre et rejoint ainsi la vision d'Anne LaRue selon laquelle ce terme « renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait » (1996 : 3). En parlant d'« un concept tacite » (1988 : 348), Féral, pour sa part, dégage trois critères qui créent une certaine théâtralité : la sémiotisation de l'espace, le jeu intentionnel des acteurs et le regard du spectateur. À ce propos, Féral explique aussi que la fiction qu'est la théâtralité, et qu'elle décrit en fonction d'une altérité, émerge grâce à « un clivage dans le réel » (1988 : 350), voire dans l'espace quotidien. Elle résume cette idée ainsi : « La théâtralité est le résultat d'une volonté détermi-

1. « *the idea of theatricality has achieved an extraordinary range of meanings, making it everything from an act to an attitude, a style to a semiotic system, a medium to a message* » (je traduis).

2. « *a property, a quality [...] that belongs to the object, the body, the space or the subject* » (je traduis).

née à transformer les choses. Elle impose une perspective aux objets, aux événements et aux actions qui comporte plusieurs clivages : l'espace quotidien/espace de représentation ; réalité/fiction ; symbolique/instinctif » (2002 : 12³). Dans *La vie de biais*, le lecteur reconnaît cette volonté dans l'incipit de la première nouvelle, « Sac à main », qui s'ouvre ainsi : « À l'entrée du théâtre régnait le brouhaha habituel qui précède le début d'un spectacle » (Brulotte, [2002] 2008 : 7⁴).

Si l'on accepte l'idée de Charles Grivel selon laquelle « le texte se supporte par son début[,] [c]haque élément s'y rattache[ant] » (1973 : 91), on doit considérer l'incipit comme la préfiguration de la place centrale qu'occupe la théâtralité dans *La vie de biais*. La seule nouvelle où le cadre est précisément le théâtre, « Sac à main », représente ce qu'on découvre dans les autres nouvelles, qui tournent entre autres autour d'un spectacle chorégraphié, de la vie d'un personnage devenu icône grâce à la dramaturgie, d'un coup monté par le chauffeur d'un autobus et une jeune femme à l'air pieux, et d'une série de professeurs victimes du décalage entre l'être et le paraître. Dans « Sac à main », inspirée d'une photographie d'Irving Penn, *Theater Incident* (1947), ce n'est pas tant le cadre qui fait ressortir la théâtralité que la perspective narrative. Rédigée à la première personne, la nouvelle décrit la rencontre fortuite au théâtre entre le narrateur et « une belle femme mûre en robe de soirée noire » (VB : 7). Ébloui par l'apparition de « la beauté en noir » aux « pommettes légèrement fardées » (VB : 7), le narrateur la décrit en détail, voire presque au ralenti avant de revenir à la réalité : « Je revins bientôt à la réalité. Je me sentais bête d'avoir éprouvé cette sensation de douce folie qui me coupait de mon monde habituel » (VB : 8). Par la nature de son regard, le narrateur la transforme en une « représentation », voire en objet de désir avant de devenir témoin d'un

3. « *It is the result of a definite will to transform things. It imposes a view on objects, events, and actions that is made up of several cleavages: everyday space/representational space; reality/fiction; symbolic/instinctive* » (je traduis).

4. Les renvois à *La vie de biais* seront désormais indiqués par la mention VB, suivie du numéro de la page.

véritable spectacle qui se produit lorsque le sac à main de la femme tombe par terre : « J'étais ahuri de pouvoir accéder subitement à un pan de la vie privée de cette femme qui me fascinait » (VB: 9). Ici, on constate le clivage du monde en deux parties et l'émergence de la fiction dont parle Féral.

En décrivant le contenu du sac, le narrateur donne une interprétation symbolique à tous les objets qui s'y trouvent. Par exemple, les jumelles de spectacle de la femme sont, selon lui, « signe » de l'appréciation du détail et de la distance critique : « Franche, elle devait détester le baratin du séducteur et éprouver un vrai plaisir de voyeur au théâtre » (VB: 9-10). Métadiscursive, cette description est une sorte de projection du narrateur lui-même et insiste sur le dévoilement de la réalité derrière le paraître, tout en valorisant une certaine authenticité qui s'y manifeste par la présence de deux objets tabous : deux sachets de préservatifs *Manix* et un objet phallique. Ayant prêté des traits de caractère à la femme à partir du stylo doré, du petit coffret à pilules nacré et de la clé solitaire sortis du sac, le narrateur explique que les préservatifs « révélai[en]t [...] une personne décidément beaucoup moins rangée que son apparence ne le laissait présager » (VB: 12) et que l'espèce de godemiché « leva brutalement le rideau sur le théâtre intime de cette femme » (VB: 12). Décrivant le sac comme une sorte de théâtre qui dévoile la vraie nature de cette femme mystérieuse, le narrateur inverse la notion selon laquelle le théâtre (et le préservatif) constitue un écran protecteur contre l'invasion de l'intimité. Cette inversion des catégories, qui fait du théâtre un « milieu » et « un moyen » pour exposer le réel, se remarque de nouveau lorsqu'il dit que cet incident le « rapprocha d'elle et la fit descendre du piédestal » (VB: 12) où il l'avait placée. Invité par elle à prendre un verre, le narrateur parle ensuite de la « clé » qui les « enferma dans un rai de lumière » avant de déclarer : « Trente ans plus tard, nous sommes toujours ensemble à défier l'insensé » (VB: 13). Moralisatrice en apparence, cette déclaration est toutefois teintée d'ironie dans la clausule, où le narrateur note que sa compagne,

malgré la durée de leurs rapports, « n'a jamais allégé son sac d'un certain objet fétiche qui lui porte bonheur » (*VB*: 13).

Ce petit coup de théâtre et le rapprochement du théâtre avec la vie intime de la compagne du narrateur, qui joue sur la chronologie de son histoire, indiquent que le jeu fait partie du comportement humain tout en dénonçant la perception selon laquelle il n'existe qu'un mode de conduite et d'existence. « Majestueuse dans sa discrète élégance » (*VB*: 7), la femme sert paradoxalement à désillusionner le lecteur et à lui rappeler que la vie n'est pas ce qu'elle paraît être. En effet, c'est une femme qui ne supporte pas « qu'on la berce d'illusions » et qui vérifie « le jeu de plus près » (*VB*: 9), ce qui fait d'elle une sorte de métaphore de ce qu'on retrouve dans le recueil, où le regard fait de la vie un théâtre, mais sans qu'il y ait de rôles bien définis à jouer. Dans « Sac à main », le narrateur insiste sur l'importance du jeu (amoureux) et base sa tromperie du lecteur devenu spectateur, voire « voyeur », sur l'adhésion ou la fidélité des personnages à l'unicité de leur individualité. Autrement dit, « Sac à main » extériorise ce qu'on porte tous à l'intérieur, c'est-à-dire des traits politiquement incorrects, et joue sur l'importance de cette idée dans la compréhension de l'humanité.

Dans les nouvelles qui suivent « Sac à main », on retrouve cette même idée, mais présentée de façon différente. Sans obéir à une cohérence séquentielle explicite, les nouvelles mettent en scène, chacune à sa façon, le décalage entre l'être et le paraître par le biais du « performeur », de l'illusion, de l'effet cathartique de l'art et, enfin, du malentendu.

LE JE(U) THÉÂTRAL

« Sac à main » est en quelque sorte reprise dans l'avant-dernière nouvelle, « Tempête de neige ». Histoire d'un professeur universitaire qui tombe amoureux d'une de ses étudiantes (Louella), cette nouvelle s'ouvre par la description d'un « grand amphithéâtre » (*VB*: 127). Dépourvue de la sémiotisation des objets et de l'espace créée par le regard du narrateur dans « Sac à

main », cette histoire contient un jeu amoureux semblable et critique les attentes de comportement. Le narrateur, qui s'identifie à la fin en tant qu'auteur de l'histoire, se révolte contre l'adoption chez les professeurs d'un jeu déshumanisant à cause du code comportemental que recommande l'institution. En citant un exemple « caricatural » (VB: 128) d'un collègue congédié à la suite d'accusations de harcèlement sexuel non prouvées, le narrateur dit que « la paranoïa s'est installée dans les rapports entre enseignants et étudiants » (VB: 129) et qu'il fallait « faire abstraction de tout corps sexué, être conscient de son propre inconscient et de celui de l'autre, bref il fallait être inhumain [...] tant ses activités se subordonnaient tout entières aux injonctions institutionnelles et à la logique masculine rationnelle » (VB: 129-130). Indigné par ce panoptique⁵, le professeur transgresse les rôles à jouer avec Louella, mais maintient une certaine distance professionnelle avec elle lorsqu'il s'agit de la remise et de la notation des devoirs. Ce fait se remarque aussi lorsqu'ils discutent des rapports humains, alors que le professeur refuse de se laisser enfermer dans l'image stéréotypée des hommes, préférant « cultiver un certain flottement d'identité qui brouillait les catégories admises » (VB: 134).

Porté sur le jeu, mais sans se considérer comme « un représentant de quelque nouvelle masculinité » (VB: 134), le narrateur se conduit à l'opposé de l'image masculine en faisant l'éloge de la douceur, des arts (le théâtre, la musique classique, etc.), de l'expression des émotions, et en renonçant au bon sens pour participer à la « folie » (VB: 139) de l'aventure. À l'instar d'un dandy, le professeur dramatise la passion du rapport qui revêt la forme d'un spectacle lors des premiers ébats, alors que Louella « voulut bientôt satisfaire un fantasme: s'offrir tel un dessert flambé » (VB: 139). Spectaculaire, cette scène débute de façon

5. En parlant de Michel Foucault qui se penche sur le panoptique de Jeremy Bentham dans *Surveiller et punir*, Gilles Deleuze dit : « La formule abstraite du Panoptisme n'est plus "voir sans être vu", mais "imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque" » ([1986] 2004 : 41).

hyperbolique et a lieu devant la tempête qui enferme le couple chez le professeur pendant trois jours⁶ : « Les vêtements s'envolèrent et ils s'aimèrent avec lenteur à même le sol du séjour, se roulant sur le tapis soyeux, la fenêtre ouverte sur les rafales du nord. La vie coulait sur eux, délicieusement, voluptueusement, la vie à l'état pur » (*VB* : 138). Encadrée par la fenêtre, la scène reprend l'idée selon laquelle le théâtre fait voir la réalité en incluant une petite crise d'asthme que subit Louella au cours de la réalisation du fantasme. Ce petit contretemps au sein de l'extase correspond au « travestissement » (*VB* : 139) momentané de Louella, qui porte les vêtements du professeur à la suite des ébats.

Bien que subtil, le rapport entre le travestissement des rôles à jouer dans la vie et la théâtralité est renforcé quand le professeur envisage son aventure en fonction d'un « huis clos sensuel et fulgurant » (*VB* : 140). Référence à la pièce de Jean-Paul Sartre, cette description évoque la remise en question de l'existence qui se trouve au centre du recueil et la crise du professeur qui finit par être renvoyé de l'université à cause de ce rapport. En effet, l'*amphithéâtre* constitue l'espace à l'origine à la fois de l'engagement et du déengagement du professeur qui, en acceptant la vie telle quelle, retrouve non seulement l'amour, mais aussi la liberté nécessaire pour s'épanouir⁷. C'est ce qu'on constate lorsqu'il explique que Louella, qui devient sa conjointe, a mis « ses réticences initiales de côté » pour devenir la présidente-directrice générale de la société familiale, et qu'il est devenu pour sa part « un écrivain parmi les plus heureux de sa génération, ce qui était

6. La tempête constitue un élément symbolique et paradoxal ici. Comme les ébats « tempétueux », le temps, c'est-à-dire l'époque, enferme le couple. Le professeur et Louella se font trahir et se trahissent par cet enfermement que provoque la neige pendant trois jours et qui, en recouvrant tout d'une couche de blanc, représente le caractère foncièrement innocent et bon de ce rapport que l'université (et la société) considère en général comme malsain ou sale.

7. Dans cette pièce de Sartre, traduite en anglais par *No Exit*, on remarque un paradoxe semblable en ce sens que le spectateur, qui tente d'échapper à la réalité en allant au théâtre, s'en libère « en réalité » par le fait d'être justement confronté à cette impossibilité.

plutôt mal vu dans la République des Lettres » (VB : 141). Dans cette conclusion ironique qui décrit la rédaction de « ce fragment d'un discours amoureux » en fonction de la « revanche » (VB : 141), il est évident que Brulotte s'en prend non au jeu, mais à l'attribution d'un rôle monolithique, et que le mélange entre la fiction et la vie sert à dénoncer leur séparation ou leur amalgame catégorique.

Dans « Routines », qui se présente comme le compte rendu d'un journaliste, cette même idée est littéralement mise en scène, cette fois par une sorte de tragédie, genre portant sur la souffrance humaine, mais faisant plaisir au public. Histoire du sketch chorégraphique qu'organise annuellement M. Assis, le patron de la Société régionale des Ficelles à Terpsichore, cette nouvelle ramène l'obéissance à un jeu artificiel qui fait danser ensemble des machinistes, des chauffeurs routiers et des concurrents ou ennemis internes de l'entreprise afin de « voir s'instaurer un monde ordonné où les différends se résolvent » (VB : 110). Décrit d'abord comme l'incarnation de « la discipline » (VB : 110) et la célébration « avec grâce et éclat [de] la force de cohésion » (VB : 111), le spectacle finit « en queue de poisson » (VB : 112) quand « la rivalité » s'installe dans la fête au moment de l'annonce d'un prix de danse et de la découverte d'« un figurant qui avait subrepticement disparu de la scène et qu'une crise d'épilepsie a laissé sans vie » (VB : 113-114). Après avoir retrouvé « ses origines organiques » (VB : 112) quand les danseurs se confondent avec le public, le spectacle finit tragiquement et fait du patron le bouc émissaire en ce sens qu'il « serait soupçonné de négligence criminelle pour ne pas avoir porté secours à une personne en danger » (VB : 116). Sorte de satire d'une tragédie, la nouvelle dramatise et, donc, dégage l'idée que l'obéissance collective à l'imposition d'un certain jeu se fait aux dépens de l'individu(alité). En effet, l'emploi de l'expression « suivisme mondain », en parlant du patron, renvoie à l'impossibilité de séparer le jeu de la réalité et à l'idée que le conformisme militant est à l'origine du malheur. Sorte de dieu pris dans sa machine, le patron contribue, en participant aux festivités, à la tragédie et incarne ironiquement le

dicton pascalien selon lequel « [l']homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête » (Pascal, [1670] 1977 : 370 – fragment 572).

Cette idée est aussi représentée dans « Le bus bogué » qui insiste sur le jeu des personnages et dont le début rappelle les didascalies en ouverture de pièce : « L'attention se portera sur un homme » (VB : 115). Dans le contexte d'un coup monté, cet homme, Matt, « qui ne parle qu'au futur » (VB : 115) à cause de la perte de sa femme et de ses deux enfants, fait la connaissance de deux jeunes femmes (Host et Ash) dans un autobus qu'il prend pour se rendre chez des amis et fêter l'arrivée de l'an 2000. Se faisant remarquer « en créant un certain brouhaha » (VB : 117) au moment de monter dans l'autobus que conduit Mop, chauffeur grognon et « sorte de Charon des temps modernes » (VB : 116), Matt se laisse séduire par Host, jeune femme qui lui paie le trajet. Pendant le voyage où Matt se fait injustement gronder à plusieurs reprises par Mop, l'autobus devient une sorte de théâtre ambulante : « La conversation du duo se déroulera sur fond de lueurs festives éclairant brièvement la voûte étoilée, et de *saynètes* offertes par la vie routinière de l'autobus » (VB : 120. Nous soulignons). Cadre qui transforme le quotidien, l'autobus incarne aussi la liminalité associée au clivage chez Féral (1988 : 350) par son passage d'un siècle à l'autre et constitue une scène pour Ash, « à l'œil vif et aux apparences puritaines » (VB : 118-119). De mèche avec le chauffeur, mais à l'insu de Matt (et du lecteur), Ash dit prendre l'autobus « tous les vendredis soir [...] pour voir Host se mettre en scène, car c'est du vrai théâtre pour elle » (VB : 123). Par la suite, elle accuse Host d'être complice du chauffeur en disant qu'elle séduit et drogue des hommes avant de voler leur argent, pour ensuite le leur rendre afin de garder le contact, « ce qui sous-entend qu'elle n'est pas criminelle mais qu'elle joue plutôt à l'être » (VB : 124).

Dans ce jeu de miroirs où vacille la réalité, Ash dit « plus dramatiquement » (VB : 124) que Host est aussi atteinte du sida, avant de demander à Matt de partir avec elle : « C'est un piège, c'est du théâtre pour permettre à Host de défendre sa proie et de

mieux se l'annexer » (VB : 124). Sans qu'on sache s'il s'agit ici des propos d'Ash ou des pensées de Matt, ce dernier se méfie de cette femme qui prétend vouloir le protéger, et finit par partir avec Host, qui accuse Ash d'être « membre d'une secte louche » (VB : 125). La nature de cet échange, qui prend fin lorsque l'autobus arrive au terminus « en raison du changement de siècle », est reflété sur le panneau de circulation indiquant « Danger d'éblouissement » (VB : 125). Avertissement contre l'illusion, le panneau est d'autant plus symbolique que le chauffeur dévoile le jeu d'Ash en disant à la toute fin : « Ton manège ne peut marcher tout le temps, tu sais. Le genre religieux ne plaît pas à tous. Tu veux descendre ici et les suivre ? Ou tu veux rentrer en ville avec moi ? » (VB : 126). En tant qu'exemple du théâtre dans le théâtre (de rue), cette histoire illustre la création de la théâtralité « après coup » grâce à « l'intention de théâtre » (Féral, 1988 : 349) des acteurs comme Mop et surtout Ash qui, en faisant justement l'ange, fait la bête. Théâtrale par l'importance du jeu, la scène devient véritablement du théâtre lorsqu'on apprend la réalité, qui reste pourtant ambiguë en ce sens que le sort de Matt, qui quitte pour ainsi dire la scène avec Host en descendant de l'autobus, n'est en rien assuré. « Véhicule » d'un monde théâtral, « Le bus bogué » joue sur le drame au sujet du bogue de l'an 2000 et la question de l'engagement existentiel, dans la mesure où l'homme (Matt) n'a d'autre choix que de jouer un rôle, mais où le présent, qu'il emploie à l'oral à la fin, se transforme en un passé compréhensible en fonction d'un futur toujours inconnu.

LE DÉSILLUSIONNEMENT

L'illusion ou la désillusion qui fait partie du jeu mimétique au centre du « Bus bogué » constitue le thème principal d'une parmi lesquelles on trouve « Le complexe de Putiphar », « Beach Hôtel », « Tranches de jour », « La métropolitaine » et « Les absents gênants ». « Le complexe de Putiphar », que nous aborderons plus loin en parlant du malentendu, se présente comme un rapport détaillant en 25 parties les raisons pour annuler un accord

d'échange entre les succursales (ouest et est) d'une même société. L'histoire parodie les excès du discours politiquement correct valorisant l'interculturel et l'égalité des cultures par la description d'une autre feinte, celle d'un certain professeur Dottore Puff, qui apparaît comme un « imposteur » (*VB* : 192) après avoir abusé de l'accueil et des biens matériels de son « homologue » de l'ouest en se vantant de ses qualités exceptionnelles. En soulignant les prétentions de Puff, cette nouvelle met aussi en scène les illusions que se font certains personnages du recueil, à l'instar du narrateur de ce récit, que Margareta Gyurcsik appelle « une sorte de *Candide* ludique » par la projection d'un « regard ironiquement naïf » (2009 : 82). Ainsi, cette nouvelle, malgré sa place en fin de recueil, fait la transition entre la fonction plutôt « didactique » des histoires qui insistent sur le jeu et celle plutôt ironisante des récits axés davantage sur l'illusion, comme « *Beach Hôtel* ».

Dans cette histoire où Iltrum – homme marié et père de famille – se retire dans une station balnéaire⁸ pour prendre une décision par rapport à ses problèmes familiaux, on constate que ce dernier se désillusionne en tentant d'interpréter les rapports humains qu'il observe et d'en apprendre quelque chose. Témoin d'une tromperie qu'il interprète à tort comme une histoire d'amour, il se méprend sur une jeune prostituée qui « jouait à la grande » (*VB* : 17) avec un client qu'il croyait être son père et ne comprend pas comment un cadre, féroce en affaires, s'avère doux avec sa famille. Ensuite, il se méfie d'un skinhead qui était, « en réalité, un agent double qui travaillait pour la police » (*VB* : 21). Enfin, il observe avec envie l'air heureux d'une femme en réalité aveugle et folle, aux « gestes théâtraux » (*VB* : 23), et se trompe quant à l'idée qu'il se fait d'un pêcheur qui enchaîne une tortue pour manipuler son bateau. Narrée à la troisième personne et en

8. À ce propos, il convient de noter ce que Christopher Balme dit de la plage : « La plage est un lieu théâtral. [...] C'est un endroit liminal dans le sens du mot *limen*, un seuil qui désigne différentes sphères d'expérience et donc, la différence dans le sens propre du terme » (2001) ; « *The beach is a theatrical place. [...] It is liminal in the sense of limen, a threshold marking different spheres of experience and thus difference in its most palpable terms* » (je traduis).

focalisation interne, l'histoire évoque l'importance du choix du spectateur dans la transformation du quotidien en théâtre. Au cours de l'histoire, des embrayeurs tels que « Selon toute apparence » (VB: 16), « Apparemment » (VB: 17), et des termes comme « cette scène » (VB: 18), « des images » (VB: 23), encadrent la vision d'Iltrum, qui se dit d'abord entouré « d'apparents cas de réussite » (VB: 21-22). Interprétant à tort ce qu'il voit en fonction de « signes », cet homme finit par être « attristé par ce spectacle » que sont ces illusions et rentre à la maison, auprès de sa famille, où « il n'était plus sûr de rien » (VB: 24). L'histoire centrale de l'homme qui enchaîne la tortue renvoie au fait qu'Iltrum ne voit que la surface de ces histoires, et rappelle ainsi l'ironie de l'épigraphe de « Routines » : « Je crois à ce que je vois sur la scène. Ce qui se passe à droite ou à gauche, au-dessus ou en dehors d'elle, je n'y crois pas » (VB: 107).

De manière semblable, mais inversée, le narrateur de « Tranches de jour » se fait des illusions sur son voisin, Charlie, qu'il décrit d'abord comme un « vieux prêtre d'une secte qui croit aux anges » (VB: 69). Comparable à Iltrum, le narrateur – professeur universitaire de biologie qui rappelle celui de « Tempête de neige » – observe chez Charlie des activités qui éveillent le soupçon et qu'il interprète en fonction d'un optimisme et d'une foi ridicules en les attribuant à la bonne volonté des religieux. Découpée en cinq catégories où « A = le voisin ; B = le quotidien matériel ; C = l'événementiel ; D = le sensoriel ; E = hors programme », la nouvelle a le format de certains textes philosophiques, ce qui correspond à l'esprit du narrateur qui découvre à la fin du récit que Charlie est en réalité un terroriste préparant une bombe pour faire exploser la bibliothèque de l'université. Cet attentat manqué contre le « savoir », voire le « ça » « voir », joue sur l'« image » stéréotypée du professeur enfermé dans sa tour d'ivoire et donc détaché de la réalité, ce qui devient explicite au dénouement : « Ce ne peut pas être la réalité. On doit faire erreur. J'ai du mal à modifier ma perception du prêtre [...]. Je devrai m'habituer à l'idée que, désormais, des deux côtés, il n'y en aura pour moi qu'un seul, celui de la pensée, de la

science » (VB: 86). Ayant divisé sa réalité en deux « comme chez Proust » (VB: 84), celle de Charlie d'un côté et celle de sa voisine Béatrice, anthropologue culturelle, de l'autre, le narrateur transforme le quotidien en une irréalité. Exemple de la « mauvaise foi », l'appropriation par le narrateur du discours selon lequel on ne peut critiquer les religieux fait donc de Charlie un acteur d'ordre divin qui *machine* justement, non une solution, mais une duperie.

Quoique l'histoire ne soit pas explicitement « théâtrale », l'émerveillement généralisé du narrateur et la nature hyperbolique de ses propos rendent le cadre fabuleux, ce qui est évident quand il parle de son jardin : « J'ouvre davantage ma porte-fenêtre coulissante pour participer au spectacle, car avec le coucher du soleil, c'est le rassemblement des aigrettes, des canards et des poules d'eau » (VB: 82-83). Ce discours romantique à la Chateaubriand, où la nature est « un vaste tableau en mouvement » (VB: 78-79), s'applique également à la description de Charlie et des innombrables objets de luxe qui sont ironiquement interprétés « comme pour rester en prise sur le réel » (VB: 79). Parodie de l'effet de la religion dans le contexte des attentats au tournant du siècle, cette nouvelle joue sur le refoulement par le narrateur de ses « instincts », ce qui accorde une dimension « symbolique » à tout, pour reprendre Féral (1988). Par exemple, le narrateur justifie le fait que Charlie possède « trois téléviseurs couleur » et des « gadgets de tous ordres » en disant naïvement : « mais c'est parce qu'un homme de foi se doit d'être très informé des réalités actuelles » (VB: 73). Incapable de voir l'homme derrière la religion, le narrateur travestit l'idée d'un scientifique rationaliste, pour qui voir c'est croire, par le biais d'un parti pris ironique, c'est-à-dire la ferveur de ses « croyances » : « la foi n'était pas là où on la croyait » (VB: 86). À la différence de la feinte du professeur Puff et de celle d'Ash, on insiste ici sur la perception dérisoire dans la création de l'illusion et donc, de la fiction.

Cette question est aussi au centre de la nouvelle « La métropolitaine », qui parle de l'illusion par rapport à la métropole comme d'une « nouvelle maladie » (VB: 55). L'histoire du parcours de

Maurice Sap, qui devient responsable de la promotion de la métropole après l'avoir considérée comme « un centre maléfique qui engouffrait tout ce qu'il aimait ou avait pu aimer » (VB: 60), déconstruit l'image prometteuse des espaces urbains. Abandonné par ses amis et ses trois amantes flamboyantes qui partent pour la ville, Maurice s'y rend enfin et subit les mêmes déboires que ses semblables partis à la recherche d'« un dépassement esthétique du monde paysan, une ouverture sur toutes les carrières possibles » (VB: 58).

À l'opposé de la province qu'on décrit comme stable et authentique, la ville est envisagée comme une « cité miraculeuse » (VB: 62), voire une scène de spectacle, ce qui est représenté par l'insertion de courtes annonces mirobolantes. Par exemple, la description du rapport entre Maurice et Frima, dont le nom est porteur de sens, est précédée par cette annonce qui commence ainsi: « *Lights, camera, action.* » *Anglaise romantique, 27 ans, taille moyenne, belle apparence menant vie accélérée, mais aimant les derniers vers de "L'invitation au voyage" cherche lettré et cinéophile [...]* » (VB: 59). De loin la plus explicite des annonces, elle reflète toutefois l'effet des autres en insistant sur l'image cinématographique, donc fictive de la ville, un lieu qui s'avère faux et dérisoire.

Installé en ville avec Mimi, sa troisième amante, Maurice « sape » l'image éblouissante de la métropole lorsqu'il y cherche un emploi. Dans une énumération des embouteillages, du stationnement, des files d'attente, du bruit, de la pollution et du prix élevé du café, le narrateur dévoile les travers de la ville sur un ton pourtant édifiant, qui rappelle celui du narrateur de « Tranches de jour »: « Il n'avait plus de temps pour le cinéma avec sous-titres et les improvisations naïves du théâtre [...] » (VB: 64). Ironique, cette accumulation souligne le caractère illusoire et théâtral de la ville et fait allusion à la raison pour laquelle Maurice n'arrive pas à obtenir un travail: « Il était trop honnête, trop appliqué, trop qualifié, trop provincial » (VB: 65).

Ainsi, la théâtralité renvoie par contraste à une certaine authenticité qui, « par des voies détournées » (VB: 67), est

contaminée lorsque Maurice devient le représentant international de son ancienne société à la suite d'un accident d'auto et de son retour subséquent en province : « La métropole devint alors pour lui une simple province de la planète [...] relativement modeste à l'échelle mondiale » (*VB*: 67). Coup de théâtre, ce renversement du sort labyrinthique fait de la ville un théâtre dans le théâtre (mondial) et rappelle la monstruosité de la condition humaine selon Pascal, qui soulève cet emboîtement dans « Disproportion de l'homme » ([1670] 1977 : 153-160 – fragment 185). Responsable de donner « la fameuse maladie urbaine aux autres » (*VB*: 68), Maurice devient un acteur de « mauvaise foi » malgré lui en vendant ce qui évoque pour lui « la vanité des entreprises humaines et leur caractère foncièrement dérisoire » (*VB*: 68). Ici, la théâtralité constitue donc un outil ironique qui fait ressortir l'aliénation et les paradoxes de la grande ville dans le contexte d'une société de consommation, dont parle d'ailleurs Guy Debord dans son ouvrage *La société du spectacle* ([1976] 1992). Tout comme « Routines », qui met justement en scène la futilité des actes humains, « La métropolitaine » joue sur l'engagement sartrien, qu'on entrevoit dans « Tempête de neige », et avance l'idée qu'il n'y a d'autre réalité que celle de la perception.

Cette question, à savoir celle de la perception, est aussi importante pour comprendre « Les absents gênants », qui rappelle le théâtre dans le théâtre. Exemplaire de ce que Jean Baudrillard appelle un « simulacre », où « c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas » ([1981] 2008 : 9), cette histoire d'une enquête judiciaire truquée commence par une sorte de didascalie qui propose « *le texte intégral reçu par courrier de M. Lucien Andros, activiste de la cause des droits des détenus. M. Andros a mystérieusement disparu depuis le 4 décembre 1990* » (*VB*: 87). Reçu deux jours après la fin du procès, ce message met en lumière cette affaire, réglée d'avance par un juge corrompu qui affirme à la toute fin préférer démissionner que d'en tenir « un policier criminellement responsable » (*VB*: 105). La théâtralité de ce procès qui représente « la Vérité » se manifeste lorsque le juge refuse de répondre aux questions de M. Andros au sujet de l'absence de certains témoins et

événements. Agissant tel le directeur d'un spectacle, il répète : « Monsieur Andros, vos interventions intempestives nuisent aux bonnes procédures de cette enquête. Pour la dernière fois, je vous ordonne de vous taire et de rester assis » (VB : 94). Métaphore de l'illusion, cette nouvelle soulève l'injustice du monde au même titre que « La métropolitaine », mais par la mise en question des catégories dans le contexte d'une histoire où la fiction simule la vérité.

ACTING OUT OU L'ART CATHARTIQUE

Dans *La vie de biais*, deux nouvelles – « La fulgurante ascension de Bou » et « Les triangles de Chloé » – jouent sur le rapport entre la vie et l'art en soulignant l'effet cathartique de l'art, voire du théâtre dans la rupture avec des idées reçues. Dans « La fulgurante ascension de Bou », qui se présente comme un documentaire, doté de sous-titres, de la description de l'aspect visuel et de citations tirées d'un dossier de presse, on voit la vie de famille « hyper-normale » de Roger Durand et les étapes qui ont fait de lui la vedette ostentatoire d'un mouvement culte. L'importance de la théâtralité dans ce « processus » qu'élabore la nouvelle se remarque d'abord dans les propos du père qui n'accepte pas la transformation de son fils en Marlène, puis en Venturina Bou : « C'était un comédien-né. [...] Il a toujours eu le sens du théâtre » (VB : 30). Renvoyé de l'université pour cause de délinquance, Bou devient danseur dans un bar – *Le Gai Savoir* –, où l'« expérience du spectacle a fortement contribué à former [s]a personnalité » (VB : 33), pour reprendre ensuite des études des beaux-arts et tomber amoureux d'un acteur nommé Pascal Pascal dans un café théâtre où il prend conscience de sa féminité. Traversé dans une comédie de boulevard à ce moment-là, Bou change de sexe, devient mannequin adulé puis dénoncé, mime et chanteur dans un métro, pour écrire enfin son autobiographie et devenir « une star » protéiforme et mystérieuse. Complexe et mouvementée, l'histoire insiste sur le polymorphisme de Bou, qui réussit à devenir « différent » ainsi qu'« un sujet qui a la pas-

sion d'être objet» (VB: 42). Ayant orienté « son énergie professionnelle vers le théâtre » (VB: 36), Bou devient « complètement artificielle », c'est-à-dire une construction qui correspond à son unicité. Les références à Nietzsche⁹ et à Pascal renforcent l'importance de l'altérité identitaire et correspondent aux témoignages contradictoires de la fin de la nouvelle, qui représentent la signification polysémique du mot *mouvement*.

Cette idée est reprise de façon plus abstraite dans « Les triangles de Chloé », où Chloé finit par détruire un tableau suspendu dans la salle d'attente de son psychiatre lors d'un dernier rendez-vous. Tourmentée par le caractère « abstrait » du tableau, qui lui rappelle le triangle amoureux à l'origine de ses troubles psychologiques et qu'elle interprète comme « la mise en scène d'un étouffement » (VB: 50), Chloé fait d'elle-même un spectacle à la fin de l'histoire en se défoulant. Divisée par des sous-titres didactiques « pour formellement illustrer les cadres trop rigides dans lesquels se débat un Sujet » selon Brulotte (cité dans Urquhart, 2009: 68-69), la nouvelle souligne la valeur de l'art dans l'épanouissement de l'individu : « Après des mois de mort spirituelle, je me sens subitement renaître » (VB: 54). Bien que ni la théâtralité destructrice du geste ni celle du tableau ne soient explicites, la description de la toile, l'importance du regard de Chloé et le fait qu'elle se sente observée créent ensemble une certaine tension dramatique. Obsédée compulsive, Chloé « ne crée pas [d'abord] de drame du fait que [s]a chaise préférée soit occupée » (VB: 48), mais se fâche lorsqu'elle découvre enfin que la clinique s'attendait, semble-t-il, à sa réaction. Revenue dans le bureau pour s'excuser et payer son psychiatre, Inemi, Chloé voit « le thérapeute [...] remplacer le tableau saccagé par un neuf en tous points identique » et aperçoit un placard renfermant « une imposante pile d'exemplaires de la même toile » (VB: 54). Dans ce

9. Dans son analyse de la théâtralité en fonction de *La naissance de la tragédie* (Friedrich Nietzsche), Jacques Goetschel aborde en passant *Le gai savoir* (Nietzsche) et semble caractériser la nouvelle en disant : « Au-delà du non-savoir que suggère et affirme le scepticisme [...] se profile un gai savoir qui va se connecter à la frontière de la folie et la sagesse » (2005 : 159).

contexte où Chloé est victime et bénéficiaire d'une sorte de « coup monté », la situation s'avère cathartique parce qu'elle lui permet d'agir contre le triangle et d'extérioriser ce qu'elle avait intériorisé. En rappelant l'*ostension* que mentionne Féral, ce geste impulsif souligne l'importance de l'altérité dans la réalisation de soi-même et rappelle que le malentendu est à la base de notre expérience du quotidien.

LE MALENTENDU – SYNONYME DE QUIPROQUO

Faisant office d'intermèdes comiques dans *La vie de biais*, « Les toilettes de monsieur Toujours » et « Le complexe de Putiphar », déjà abordé, offrent des exemples de ce que le théâtre appelle « le quiproquo ». Dans « Les toilettes de monsieur Toujours » est proposé un récit métadiscursif au sujet d'un malentendant qui perd son emploi après avoir arrosé par accident une religieuse dans un cabinet de toilette. Incapable de voir et d'entendre la sœur « assise sur son trône », Barthelby Toujours fait son devoir, qui lui avait ironiquement valu des félicitations dans le passé. La scène revêt un air théâtral lorsqu'on décrit la sœur « toute trempée, monstre luisant et médusé émergeant des grandes eaux le voile enlevé » (VB: 27). Cette description, digne de certains vers de Jean Racine, relève de l'hypotypose et dévoile effectivement un spectacle qui rappelle en quelque sorte *Phèdre*, mais où le cadre est le cabinet de toilette – « théâtre de l'intime » par excellence –, pour reprendre les propos du narrateur de « Sac à main ».

Renvoyé hypocritement pour cet acte, Barthelby incarne un personnage comique au même titre que le professeur Puff du « Complexe de Putiphar », que le narrateur appelle non seulement un imposteur, mais aussi un « pataphysicien » (VB: 197). Comparant la conduite de Puff à celle « des personnages classiques de la comédie » (VB: 188), le narrateur évoque le théâtre de Molière et d'Alfred Jarry, inventeur du terme *pataphysique* – science des solutions imaginaires –, et fait donc de lui une figure tartuffienne et absurde. Doté d'un nom qui rappelle ceux d'au-

tres personnages chez Brulotte, que Gilles Pellerin appelle « beckettians » (2005 : 87), Puff renvoie au manque de substance derrière une outrecuidance que le narrateur souligne en mentionnant l'emploi fréquent du mot « *malentendu* » (VB : 188) dans les lettres qu'il reçoit de celui-ci. S'étant vengé de sa duperie par une « petite comédie » (VB : 194) téléphonique vers la fin de l'échange, le narrateur demeure néanmoins la victime *qui* paie pour y avoir participé tandis que Puff finit par en tirer de *quoi* construire « une grande villa “politiquement habitable” » (VB : 198), comme celle de son homologue qu'il ne cessait ironiquement de critiquer.

UNE CONCLUSION (NON CONCLUSIVE)

Comique et absurde, « Le complexe de Putiphar », nouvelle la plus longue du recueil, ne semble rien partager à première vue avec la plus courte (« Les toilettes de monsieur Toujours »), et pourtant, les deux se recourent en révélant « la complexité paradoxale du réel » (Gyurcsik, 2009 : 83). De même, « Le complexe de Putiphar » met en scène la question du jeu, de l'illusion et de la rupture des catégories, à l'instar de la première nouvelle, « Sac à main », en plus de faire ressortir le rôle de l'intertextualité dans la création de la « théâtralité » au sein d'autres histoires. Ainsi, notre regroupement artificiel des nouvelles correspond à l'idée qui se dégage du recueil, selon laquelle la théâtralité participe de la compréhension d'une réalité polymorphe, polysémique, et presque toujours l'opposé de ce à quoi on s'attend. Manifeste dans l'importance de documents fictifs qui montrent la réalité, mais dans sa fictionalité, ce paradoxe, où la théâtralité donne une prise sur un réel où la réalité est « du théâtre », correspond à la présence dans toutes les nouvelles du jeu des acteurs, des illusions que se font les personnages et de la sémiotisation des espaces et des objets. De même, ces histoires mettent en scène, et donc en cause, le monolithisme et la nature catégorique des idées reçues, mais d'une manière « différente », qui déconstruit.

Établie par une réflexion sur le jeu qui renvoie à la question de l'intention des acteurs et par la mise en valeur de l'illusion déterminée par le regard du spectateur, la théâtralité dans *La vie de biais* constitue un « lieu » commun. Cette esthétique correspond d'ailleurs parfaitement au titre du recueil qui, comme l'étymologie du mot *théâtre*, renvoie à ce qui se voit, c'est-à-dire des tableaux, mais de la vie quotidienne. En effet, la théâtralité, que Jacques Goetschel décrit comme « l'espace de la rencontre » et ce qui « s'offre dans l'entre-deux » (2005 : 146), permet à Brulotte de rapprocher la vie et l'art, lesquels sont complémentaires dans *La vie de biais*. Qui plus est, il faut dire que la théâtralité correspond à la vie qu'évoque le titre du recueil par son refus, selon la perspective moderne de Féral et d'autres, de se laisser définir par des critères d'identification absolus, comme s'il n'y avait qu'une seule mise en scène ou une seule façon de mener une vie. Cette plasticité évoque l'importance de la perception dans le jugement et fait ressortir « l'altérité » (2005 : 154), que Goetschel décrit en fonction d'un « je » « transitionnel » qui « se refuse à toute ontologie » (2005 : 155).

Cette description de la théâtralité est importante dans *La vie de biais*, où Brulotte semble mettre en scène ce qu'il dit des nouvelles en général dans son ouvrage critique sur le genre au Québec : « c'est le genre de la remise en question et de la rupture permanente » (2010 : 12). Faisant écho aux propos d'André Carpentier, qui l'appelle « le genre du doute et du scepticisme » en insistant sur « l'hétérogène » et « le fragmentaire » (1993 : 38-39), la déclaration de Brulotte rappelle ce que Féral dit au sujet de la théâtralité, considérée surtout en fonction de la communication, où il s'agit d'un « processus où le sujet met les choses dans une autre perspective afin de pousser le lecteur à “voir différemment” » (2002 : 8¹⁰).

Est-ce que cela veut dire que Brulotte cherche à (re)dresser le tableau de la vie dans ces nouvelles par le biais de la théâtra-

10. « *process whereby a subject put things in a different perspective in order to compel the spectator to “see differently”* » (je traduis).

lité ? Oui et non, comme le suggère l’ambiguïté linguistique de cette expression¹¹. Bien qu’engagé dans une réflexion existentielle, c’est-à-dire une analyse de la vie sous toutes ses facettes – ce qui se manifeste dans des renvois intertextuels implicites entre autres à Sartre, Pascal, Nietzsche et Jarry –, Brulotte maintient une distance ironique à la manière de Molière par rapport aux grandes idéologies en prônant un certain gai savoir, ambigu et espiègle. En effet, à en juger par le recueil, publié un an après la mise en scène de sa seule pièce, *Le client* (2001), il adhère plutôt à une vision postmoderne et déconstructionniste selon laquelle il s’agit justement d’envisager une multiplicité de réalités et de valoriser le relativisme et l’imprévisibilité du monde. Partisan également de l’idée selon laquelle le monde est un théâtre, c’est-à-dire le *theatrum mundi* – idée répandue à la Renaissance –, Brulotte insiste sur l’importance accordée à l’individu à cette époque humaniste, mais critique toute société (de spectacle) dont l’adhésion consciente et inconsciente à certaines images de la vie est largement définie par la (mauvaise) foi. Influencé sans doute par l’héritage catholique et les drames récurrents du Québec quant à son identité double, sans parler du tapage médiatique entourant l’an 2000 ou de la spectacularité des attentats du 11 septembre 2001, Brulotte puise, nous semble-t-il, dans une variété de sources historiques, philosophiques, culturelles et littéraires pour créer une série de nouvelles éclectiques et somme toute comiques, qui font ensemble réfléchir tout lecteur sur l’hypperréalité du monde actuel.

En effet, dans *La vie de biais*, où l’humour pince-sans-rire accompagne une certaine dénonciation des convictions rationalistes mais irrationnelles, on constate que la théâtralité est au centre des nouvelles et qu’elle en constitue un outil heuristique. Autrement dit, c’est l’artifice idéal pour désillusionner le lecteur,

11. Selon l’Office québécois de la langue française, « [l]e mot *biais* signifie notamment “moyen détourné et ingénieux ou trompeur de résoudre une difficulté ou d’atteindre un but”. La locution *par le biais de* a précisément le sens de “par le moyen détourné et ingénieux ou trompeur de” ».

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

devenu spectateur sinon voyeur, et enfin jouer sur la perception ou l'illusion, véhiculée par ces nouvelles, que la vie n'est autre qu'un malentendu.

BIBLIOGRAPHIE

- BALME, Christopher (2001), « Metaphors of spectacle: theatricality, perception and performative encounters in the Pacific », *Metaphorik.de*, [En ligne], [<http://www.metaphorik.de/aufsatz/balme-theatricality.htm>] (20 décembre 2010).
- BARTHES, Roland (1964), « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, p. 41-47. (Coll. « Tel quel ».)
- BAUDRILLARD, Jean ([1981] 2008), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée. (Coll. « Débats ».)
- BRULOTTE, Gaëtan (2001), *Le client*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur.
- BRULOTTE, Gaëtan ([2002] 2008), *La vie de biais*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- BRULOTTE, Gaëtan (2010), *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise. (Coll. « Littérature. Cahiers du Québec ».)
- CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 35-48.
- DEBORD, Guy ([1967] 1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DELEUZE, Gilles ([1986] 2004), *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit.
- FÉRAL, Josette (1988), « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75 (septembre), p. 347-361.
- FÉRAL, Josette (2002), « Foreword », *Substance*, « Theatricality », vol. 1, n°s 2-3, p. 3-13.
- FOUCAULT, Michel ([1975] 1993), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- GOESTCHEL, Jacques (2005), « Théâtralité hors théâtre: pour lire Nietzsche », *Les études philosophiques*, n° 2, p. 145-182.
- GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye/ New York, Mouton.

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

- GYURCSIK, Margareta (2009), « Les jeux/enjeux interculturels de Gaëtan Brulotte », *Dialogues francophones*, « (En) Jeux identitaires », vol. 15, p. 73-86.
- LARUE, Anne (1996), « Avant-propos », *La Licorne*, « Théâtralité et genres littéraires », vol. 2, hors-série, p. 3-17.
- PASCAL, Blaise ([1670] 1977), *Pensées*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio classique ».)
- PELLERIN, Gilles (2005), « Drôles de noms et rôle des noms », dans *Littératures*, n° 52, p. 83-93.
- POSTLEWAIT, Thomas, et Tracy C. DAVIS (2003), « Theatricality : an introduction », dans *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-39.
- SARTRE, Jean-Paul (1947), *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- URQUHART, Steven (2009), « Entretien : Gaëtan Brulotte devant son œuvre », *Québec Studies*, vol. 47 (Spring/Summer), p. 57-72.

CONTES BUTÔ :
LA (RE)CONSTRUCTION DU RÉEL

Catherine P. Cua
Université York, Toronto

À la suite de la Seconde Guerre mondiale, des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki ainsi que de la capitulation du Japon, Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno s'associent pour créer une nouvelle danse s'inspirant des avant-gardes artistiques européennes : le butô. Le butô est une danse du corps obscur, où la naissance et la dénaissance symboliques du danseur permettent à son interprète un retour spirituel aux sources de son Être. Le butô devint en quelque sorte une danse thérapeutique en célébrant le manque et les imperfections (Fraleigh et Nakamura, 2006 : 1-2). Cette esthétique japonaise, relativement nouvelle en littérature québécoise, a suscité très peu d'analyses critiques. Suivant ce constat, nous nous proposons d'analyser l'incursion dans l'esthétique butô que propose Ook Chung¹ dans *Contes butô* : une esthétique où l'hybridité participe à l'effet mimétique. Nous examinerons ce recueil de nouvelles de l'auteur japonais d'origine coréenne immigré au Québec, non pas en le rattachant à la littérature migrante, mais en l'inscrivant en plein cœur d'une littérature nationale marquée par l'hybridité.

1. Outre *Contes butô* (2003), nous devons à cet auteur : *Nouvelles orientales et désorientées* (1994), un premier recueil de nouvelles, *Le Clézio : une écriture prophétique* (2001), un essai, ainsi que deux romans, *Kimchi* (2001) et *L'expérience interdite* (2003).

Puisque chez Chung, si le discours transculturel est dominant, ce n'est pas dans un effort de marginalisation ethnique, mais bien dans une tentative de façonner le réel.

Dans le premier recueil de nouvelles de Chung, *Nouvelles orientales et désorientées*, c'est à une désorientation de l'Orient que nous assistions. Il n'est sans doute pas surprenant de trouver certains textes marqués plus que d'autres par le mécanisme autoréflexif d'un auteur qui refuse de s'auto-orienter² et qui cherche à inscrire son identité non seulement au sein d'une communauté en situation d'adoptée, mais aussi au sein de sa patrie natale et de sa terre ancestrale. Ce qui est innovateur en soi, c'est l'amalgame de multiples composantes culturelles pour rendre compte de ce phénomène. En effet, déjà dans ce premier recueil, nous retrouvons une pluralité de langues et d'espaces géographiques, sociaux ou culturels.

Les titres des deux recueils de nouvelles parus à ce jour sont dans ce sens fort évocateurs. Le premier, *Nouvelles orientales et désorientées*, qui se veut un clin d'œil à l'œuvre de Marguerite Yourcenar *Nouvelles orientales* (1938), propose des nouvelles certes « orientalisées », mais toujours en relation avec l'Occident – ce qui provoque un décentrement de l'orientalisme et, du même coup, un questionnement identitaire des personnages. Cela se manifeste particulièrement à travers la myriade de référents culturels utilisés, référents dépassant un cadre géographique et social national. Le deuxième, *Contes butô* – référence à une forme artistique japonaise –, positionne d'emblée les nouvelles dans une esthétique nippone. Si le titre de *Nouvelles orientales et désorientées* annonçait déjà par le jeu de mots qu'il contient une confusion géographique et identitaire, celui de *Contes butô*, quant à lui, suggère à travers son assertion sous-

2. En effet, dans leur article « Orientalisme et contre-orientalisme dans la littérature québécoise », Mounia Benalil et Gilles Dupuis (2005) explorent le futur du contre-discours orientalisant. Ils se gardent de tirer des conclusions hâtives, dues aux limites de leur corpus d'analyse, mais exposent tout de même cette volonté de désorienter le discours orientaliste dans les écrits de Ook Chung, Aki Shimazaki, Yin Chen et Guy Parent.

jacente une nouvelle maturité littéraire chez un auteur qui, jusque-là, s'était servi de l'écriture comme d'un cheminement identitaire.

Néanmoins, si nous sommes confrontés dans le premier recueil de nouvelles à une désorientation, ou à un contre-orientalisme, ce n'est pas uniquement à travers une déconstruction des stéréotypes de l'orientalisme. Si Chung s'adonne à cette déconstruction culturelle, dans *Contes butô*, il propose aussi la (re)construction d'une nouvelle réalité, hors de l'espace hétérogène national, que nous nous permettrons, à l'instar de Sherry Simon, de qualifier d'« hybride ». Celle-ci note, dans un ouvrage qui porte sur l'hybridité culturelle, que « le stase de l'hybridité est illusoire, l'hybride étant un état transitoire, un moment, qui donnera lieu à des nouvelles formes d'expression que l'on ne connaît pas » (1999 : 31). Elle ajoute également que « l'hybridité appartient pleinement à la mouvance de la pensée postmoderne dans la mesure où celle-ci n'imagine plus le monde progressant vers un seul idéal de vérité universelle, mais reconnaît une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées » (1999 : 27). Et en effet, l'hybridité dans *Contes butô* se manifeste tant par le contenu multiculturel que par la structure et l'esthétique. Nous examinerons ainsi comment l'auteur se livre à la déconstruction et à la reconstruction d'une société à l'image de son vécu et du phénomène de la mondialisation. Nous montrons que cette hybridité traduit certes une critique sociale, mais aussi et avant tout une quête identitaire. Nous espérons ainsi rattacher *Contes butô* non pas au courant générique de la littérature migrante, mais à une littérature marquée par l'hybridité et le postmodernisme. Janet M. Paterson, dans son ouvrage *Moments postmodernes dans le roman québécois*, précise que « lire un roman à la lumière du phénomène postmoderne, c'est implicitement le situer au sein d'une production artistique internationale. C'est aussi y reconnaître un phénomène temporel qui est soumis à la culture ambiante » ([1990] 1993 : 5). Comme nous le verrons, à l'instar du courant migrant, les récits de *Contes butô* ne sont pas les récits de l'Autre : ce sont des récits de la

renaissance et du nouveau « moi ». Cela dit, nous tenons à préciser qu'il sera difficile de complètement extraire *Contes butô* de l'ensemble de l'œuvre de Chung, car ce dernier recueil s'inscrit dans un cheminement littéraire intertextuel.

L'ENTRE-DEUX SOCIAL :
L'ESTHÉTIQUE BUTÔ DE L'IMAGINAIRE

Contes butô comprend sept nouvelles sous la prédominance d'une esthétique butô de l'écriture et de l'imaginaire. Afin de définir ce concept, nous aurons recours à la précision terminologique suggérée par Ching Selaio dans son étude de *Kimchi*, où elle explique la différence entre le butô théâtral – qui se veut en rupture avec les arts de la scène traditionnels japonais en proposant un nouveau regard sur la société nippone d'après-guerre – et le butô littéraire :

Le butô théâtral n'étant pas forcément du même ordre que le butô littéraire puisque le premier peut montrer – par exemple la corporéité, la nudité, le silence, la folie (certains danseurs de Hijikata étaient recrutés dans des asiles psychiatriques) – ce que le deuxième ne peut qu'évoquer ou décrire, il n'en reste pas moins que l'obsession des mêmes thématiques et le désir de bousculer la bonne conscience sur certains interdits ou certaines conditions sont les mêmes (2009 : 60).

Si butô théâtral et butô littéraire s'attaquent tous deux à des tabous sociaux en représentant cette partie de l'humanité marginalisée par les catégories normatives, l'esthétique qui la caractérise se voit, elle, régie par sa forme artistique. Si la danse butô célébrait dans sa corporéité les marginaux, l'esthétique butô de l'écriture et de l'imaginaire glorifie les interdits sociaux en plaçant personnages marginaux, imageries grotesques et sujets tabous au premier rang dans le récit.

Comme le font remarquer Sondra Fraleigh et Tamah Nakamura, « Le butô a des implications mondiales puisqu'il se métamorphose d'image en image et à travers les cultures, permettant aux spectateurs de s'investir dans la performance. Bien que le

butô ait son caractère propre, à travers les âges, il continuera à se renouveler dans de nouveaux contextes » (2006 : 4³). L'esthétique du butô se veut en effet une célébration de la marginalité tout en revendiquant le respect des différences culturelles : les thèmes humanitaires abordés sont mondiaux et ne se limitent pas à un territoire national. Si le butô s'est inspiré du courant avant-gardiste européen, il constitue aujourd'hui une source d'inspiration orientale pour Chung. Cette esthétique butô de l'imaginaire caractérisant les *Contes butô*, écrits dans un cadre occidental et pour un lectorat occidental, participe donc, selon nous, de manière active au processus d'hybridation culturelle tel que proposé par Simon.

Comme nous l'avons indiqué, l'une des composantes du butô, c'est la célébration des marginaux. En littérature, cette célébration se manifeste entre autres par une prédominance de protagonistes ou de narrateurs socialement et physiquement atypiques. En tenant compte de ces critères, chacune des nouvelles de *Contes butô* propose ainsi une variété de personnages errant en marge des catégories normatives. Dans « La femme du lutteur de sumo », une jeune Japonaise « mince comme une baguette » (2003a : 11⁴) tombe amoureuse d'un lutteur sumo « melon humain » (CB : 9), tandis que « Leçon d'orientation » présente les déboires d'un homme horizontal, incapable de vivre les deux pieds sur terre. Cependant, c'est sans doute dans « Le baiser de minuit » et « Tourette » que la célébration de la beauté déformée est mise en valeur, les narrateurs des deux récits racontant leur histoire d'amour alors qu'ils souffrent eux-mêmes d'une maladie compliquant les rapports sociaux. De même, nous retrouvons le goût du morbide dans les personnages de « L'amant des ombres » où Tiburce, le protagoniste – être rachitique, solitaire et névrosé –, tombe amoureux tour à tour de l'ombre d'une femme

3. « *Butoh has global implications as it morphs from image to image and across cultures, releasing freedom of engagement for the audience. If it survives with some specificity, it will continue to be identified in ever new contexts* » (je traduis).

4. Les renvois à *Contes butô* seront désormais indiqués par la mention CB, suivie du numéro de la page.

attirée sexuellement par les cadavres, puis de celle d'une chanteuse. Finalement, dans « L'enfantement » c'est l'altérité qui est mise en cause : une jeune fille marginalisée en raison de ses différences physiques provoque, selon les villageois superstitieux, de graves malheurs pour le village.

« LEÇON D'ORIENTATION »

Dans la nouvelle « Leçon d'orientation », l'esthétique butô de l'imaginaire laisse la place à la fois au ludique et à la parodie, le protagoniste, incapable de se tenir à la verticale, recevant par exemple la visite d'un savant qui a « l'air d'un fou échappé d'une émission de *Monty Python* » (CB : 20). Derrière cet humour se cache pourtant une problématique beaucoup plus profonde sur la crise identitaire de l'homme, qui a le sentiment de ne pas appartenir à la race humaine. Comme l'explique le protagoniste, « on ne peut pas faire grand-chose quand on est grabataire dans un monde de gens verticaux » (CB : 18). Confiné à son lit, le héros est complètement détaché de la réalité et du monde qui l'entoure. Il avoue ne plus savoir où se trouvent l'Orient, l'Occident, le Nord, le Sud. Comparé aux astronautes en état d'apesanteur, il reçoit un traitement expérimental par lequel il devrait pouvoir retrouver peu à peu la position verticale. Mais si l'homme parvient à la retrouver, c'est pour marcher sur les mains, la tête en bas. Dans l'espoir d'être comme tout le monde, il opte pour la seule solution possible : se déplacer de l'autre côté de la Terre :

Un jour, j'en ai eu assez de vivre dans ce pays et j'ai pris l'avion pour l'autre côté de la terre. En franchissant les fuseaux horaires, j'avais l'impression qu'il se passait quelque chose d'inhabituel dans mon équilibre biologique. Jamais je ne m'étais senti aussi bien. Un renversement s'opérait en moi et même les visages des autres passagers me semblaient de plus en plus familiers. [...] J'avais retrouvé ma patrie perdue, et d'éprouver cela, j'en avais les larmes aux yeux (CB : 23-24).

Malheureusement, l'homme horizontal en exil ne parviendra pas à complètement intégrer sa patrie retrouvée : dans son nouvel environnement, les gens, qui lui ressemblent physiquement, marchent, eux, à l'envers et parlent une langue oubliée par le héros.

Au-delà du comique se file, dans cette nouvelle, une métaphore de la vie d'un migrant, d'un homme marginalisé par un physique qui, peu importe son niveau d'acculturation, laissera toujours paraître ses différences. Incapable d'intégrer la société à laquelle il appartient, il se résout à aller rejoindre sa mère patrie dans l'espoir de pouvoir retrouver ses racines. Cependant, cet exil à rebours laisse l'immigrant devant une nouvelle réalité : celle de se sentir autre, même au sein de sa propre ethnie. Il s'agit d'une expérience douloureuse, laissant le migrant dans un entre-deux, entre la mère patrie et la terre d'accueil. Dans ce récit, l'influence butô est entièrement décontextualisée de toute référence géographique précise : l'homme est seul, peu importe où il se trouve. Quelles que soient sa culture, son ethnicité ou ses positions sociales, il ne pourra jamais faire partie d'un ensemble national homogène.

Si cette nouvelle illustre la métaphore filée de l'expérience migrante, en faisant de *Contes butô* un recueil célébrant la marginalisation humaine, en rejetant la notion d'homogénéité et en proposant un ouvrage où l'altérité devient le centre d'une nouvelle représentation sociale, Chung ouvre la porte à une mimésis marquée par l'hétérogénéité et une certaine mouvance postmoderne. L'esthétique butô de l'imaginaire, forme fluide s'adaptant à tout contexte socio-idéologique, constitue de ce fait le véhicule idéal d'une représentation hybride sociale où toute catégorisation normative est rejetée. L'homme horizontal ne trouve pas sa place dans l'univers qu'il habite ; pourtant, Chung lui donne voix et l'exemplifie dans un recueil repoussant les limites d'une littérature nationale. Si l'auteur ne propose pas une alternative à celle-ci, c'est que, conférant à l'humanité un caractère hybride allant bien au-delà du stéréotype de la nationalisation, il transcende les catégories normatives.

« STRAGGLERS »

Au-delà de la thématization du *butô*, l'avant-dernière nouvelle du recueil *Contes butô*, « Stragglers », un récit polyphonique, présente un cas intéressant de l'esthétique de l'imaginaire *butô* agissant au sein de la structure canonique du texte. C'est un procédé opérant de façon fluide dans le texte grâce à sa caractéristique cyclique : tantôt est-il question de naissance et de dénaissance, tantôt s'enchevêtrent mort et renaissance. Cette nouvelle autodiégétique comprend trois récits racontant l'histoire de certains *stragglers* – soldats japonais qui, isolés sur un territoire, n'étaient pas au courant de la fin de la guerre – qui ont été retrouvés dans des îles du Pacifique : le premier, Haruki Nishino, après seize ans dans une jungle au Guam ; le deuxième, Nakai, après vingt-huit ans dans cette même jungle ; puis finalement Oguchi, après trente ans dans une jungle des Philippines.

Dans les trois cas, à travers une structure narrative répétitive, les personnages expriment leur solitude dans la jungle, mais aussi à leur retour sur le sol japonais. Dans les deux premiers récits, les individus manifestent leur incapacité d'interagir selon les normes sociales avec le sexe opposé. Les images évoquées par Nishino et Nakai reflètent ce désir *butô* de dénaître : leur mort serait ainsi suivie d'une renaissance symbolique leur offrant une deuxième chance à la vie et à l'amour. Comme l'explique Lionel Guillain : « Le *butoïste* reprenant le contact perdu avec la Nature se réapproprie son identité profonde dans un retour aux sources. C'est une renaissance par une fusion avec l'environnement et en empathie avec l'état émotionnel du public » (2008 : 69). La mort et la renaissance, sur le plan symbolique, sont ici nécessaires afin de s'émanciper du conditionnement culturel et social et de retrouver son identité à l'état primaire.

Une fois rapatriés, les deux *stragglers* japonais, incapables de fonctionner dans la société, se construisent un univers régi par leurs fantasmes sexuels. Tel en témoigne l'aveu de Nishino dans « Épitaphe » : « Ce matin, je suis allé visiter ma tombe... Elle se trouve derrière la maison de mes parents. J'ai besoin de faire ça,

de temps en temps, pour me convaincre que je suis vivant » (CB : 111). Aux yeux du protagoniste, la vie n'existe que par rapport à la mort. Pourtant, il n'arrive pas à se sentir vivant. S'il est « mort » dans une jungle de Guam, son retour au Japon ne constitue pas en soi un acte de renaissance. Ainsi, la nuit, il est tourmenté par *l'American woman*. Nishino, qui n'arrive plus à éprouver de désirs sexuels pour le sexe opposé, évoque la dernière femme ayant suscité en lui un désir sexuel violent, c'est-à-dire l'infirmière américaine l'ayant soigné après son retour de la jungle. C'est cette Américaine, une femme inaccessible qui hantera ses rêves et son subconscient, qui seule aurait pu compléter le cycle nécessaire à la réhabilitation du soldat, en cédant aux avances sexuelles du *straggler*. C'est par ailleurs à l'image de cette femme que Nishino sculptera des statuettes de bois qui réveilleront ce désir sexuel connu. Néanmoins, les rêves récurrents de ses fantasmes sexuels se solderont toujours par l'image de la dénaissance : « Mais, au moment même où je décharge en elle, je sens une douleur paralysante à la hauteur du cuir chevelu, puis à l'intérieur de ma tête, de ma tête qui disparaît de plus en plus dans le vagin de l'amante américaine » (CB : 120). Car, pour Nishino, le cycle dénaissance-naissance ne s'est jamais concrétisé : pris dans un entre-deux, il n'est ni mort ni vivant.

C'est d'ailleurs ce symbolisme de la naissance et, simultanément, du cycle reproductif de la vie qui sert de fil conducteur entre les trois récits composant cette nouvelle. C'est le début du récit suivant qui offre une explication symbolique de ce rêve. En effet, le deuxième narrateur amorce son histoire en déclarant : « Aujourd'hui, j'approche de mes cinquante-huit ans, et pourtant j'ai parfois l'impression que je ne suis jamais sorti du ventre de ma mère » (CB : 121). Tout comme le premier narrateur, Nakai est pris au piège dans un cycle incomplet le laissant dans l'incapacité d'intégrer la société à laquelle il appartient. Toutefois, contrairement à Nishino, le processus de renaissance s'était déjà entamé au fond de la jungle :

Je passe près des trois quarts de mes journées dans le ventre de la terre, accroupi dans la position du fœtus, sucé par les ténèbres humides de ce tunnel construit comme un utérus, long d'environ trois mètres sur un mètre de haut, avec deux tunnels d'échappement légèrement obliques qui évoquent des trompes de Fallope ; le premier, situé à l'ouest, est à peine assez large pour des épaules d'homme et constitue l'entrée, tandis que le second, encore plus étroit et orienté vers l'est, sert de bouche d'aération pour ma cuisine de fortune (CB : 122).

Pour Nakai, la renaissance ne se déroule pas sans trauma. C'est à contrecœur qu'il est découvert, arraché de sa jungle comme il était né, « sous le scalpel » (CB : 121), à la suite d'une césarienne.

Le troisième récit vient offrir l'imagerie concluant le cycle de la renaissance. Oguchi, le dernier *straggler* japonais, après trente ans de guerre contre un ennemi invisible, sort lui-même de sa cachette pour établir le contact avec un jeune homme :

Je ne sais pas pourquoi, après trente ans de vie en cachette dans la jungle des Philippines, j'avais décidé ce jour-là de faire confiance à un jeunot n'ayant même pas la moitié de mon âge. C'est peut-être cela qui m'a fait fléchir, le fait qu'il aurait pu être mon fils... (CB : 133).

S'il est suspicieux lors du premier contact, le lieutenant Oguchi prend subitement conscience des trente années de sa vie qu'il vient de perdre. Pourtant, la nouvelle se termine sur une vague d'optimisme : Oguchi réalise qu'il est temps pour lui de reprendre vie : « Cette nuit-là, les larmes que je m'étais refusées pendant si longtemps remontèrent pour me saisir à la gorge. [...] La seule chose qui m'empêchait de m'effondrer, c'étaient les ronflements de Noboru Yamada [le jeunot] qui s'était saoulé au gin... » (CB : 136). La présence du jeune qui aurait pu être son fils vient ainsi boucler le cycle en donnant le courage au *straggler* de renaître, illustrant du même coup la force du lien entre les générations.

Cette nouvelle, qui se sépare en trois récits fragmentés, reprend donc trois étapes du cycle de la renaissance selon l'esthétique de l'imaginaire butô. Nishino exprime le besoin de renaître

après une mort symbolique, Nakai représente la période de gestion, mais aussi le danger d'une naissance traumatique ou prématurée. Seul Oguchi parvient à terme dans ce processus de retour aux sources. Ainsi coordonnées, les trois parties participent à la construction d'un récit canonique. L'esthétique butô, en fournissant les ornières nécessaires à l'élaboration de la nouvelle, confère une particularité hybride à celle-ci. Les trois fragments narratifs distincts ne prennent tout leur sens symbolique qu'en présence les uns des autres. Le cycle de la renaissance ne peut être complet autrement.

L'IMAGINAIRE RENOUVELÉ

Bien que les œuvres de Chung soient délibérément ancrées dans un entre-deux culturel, l'importance symbolique et référentielle des différentes cultures n'est pas pour autant égale. Ce sont principalement les apports canadien et japonais qui dominent. Chung, qui au moment de la rédaction de ses quatre ouvrages avait passé très peu de temps en Corée, a entrepris une représentation de son pays ancestral – un pays qu'il n'a pas réellement connu, mais dont découle sa culture maternelle. Comme le notent Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, les écritures migrantes peuvent se constituer du rapport du sujet migrant avec le pays perdu et fantasmé, car « [...] ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction » (1992 : 12). En évoquant le pays qu'il n'a pas connu, Chung arrive à raffermir son attachement culturel et émotionnel à cette terre ancestrale. Il parvient ainsi à consolider cette partie coréenne de lui-même, qui ne peut survivre qu'en étant reconnue comme fragment ethnique de son identité hybride.

Une première tentative par Chung de rappeler cet imaginaire coréen dans la nouvelle « Les noces de brume » de *Nouvelles orientales et désorientées* (1994) se limite quelque peu à la problématique conflictuelle de l'intolérance envers une culture

immigrante dominante dans une société fermée – soit les relations entre Coréens et Japonais au Japon dans les années 1950⁵. Cette nouvelle, dont l'intrigue se déroule à Nakajumu, petit village minier sur l'île du Kyuushuu au Japon, dépeint le traitement social d'une communauté coréenne aux prises avec les préjugés et les stéréotypes racistes générés et soutenus par la politique gouvernementale en place. Dans le cas de cette nouvelle, c'est principalement à travers le conflit culturel que la culture coréenne est représentée. Nous n'y trouvons pas à proprement parler d'imaginaire ou d'esthétique spécifique à la société coréenne. Les personnages principaux, bien que Coréens, sont dépouillés de leur système référentiel. Ils évoluent dans une société japonaise qui refuse tout contact avec la « culture » coréenne. Si les Coréens occupent une place importante dans le récit, ils s'y retrouvent dépouillés de leurs référents et de leur imaginaire au profit de la culture dominante japonaise. Cette nouvelle, bien que jouant sur le contact culturel, ne propose donc pas encore une hybridation de l'imaginaire.

Une deuxième tentative dans *Kimchi* reprend, à un degré différent, cette même dichotomie sociale entre Coréens et Japonais. Cette fois, la narration autodiégétique laisse transparaître une subjectivité beaucoup plus inclinée vers une représentation hybride de la condition coréenne au Japon. Hybride puisque le personnage principal, japonais de naissance mais coréen d'origine, relate les souffrances et l'injustice vécues par sa mère coréenne dans une société exclusivement japonaise. Mais c'est plutôt par les multiples mentions de la chanson *Arirang* que l'imaginaire coréen intervient dans la quête identitaire du jeune

5. Comme Keiko Yamanaka l'explique dans son article « Japan as a country of immigration : two decades after an influx of immigrant workers », l'immigration a toujours représenté un problème politique pour le Japon. Plus précisément dans le cas des immigrants coréens, après l'arrivée de plus de deux millions d'immigrants sur une période de trente-cinq ans (de 1910 à 1945), le pays a adopté une politique non pas d'assimilation comme celle de l'Angleterre et de la France, ni de multiculturalisme tel le Canada, mais plutôt d'exclusion différentielle (2008 : 189).

homme. Le titre de cet hymne, qu'il qualifie d'« hymne folklorique de tous les Coréens » (Chung, 2001b : 67), est aussi le premier mot en hangul, système d'écriture coréen, qu'il reconnaîtra lors de son voyage à Séoul : « [...] j'ai appris à lire mon premier mot de hangul en trouvant par moi-même une cassette contenant la chanson *Arirang* » (2001b : 66). Soulignons, avec Selao, l'importance symbolique de cette chanson dans la vie du protagoniste qui, « à l'instar du jeune homme de la chanson [...], quitte sa famille en sachant qu'il ne reviendra sans doute jamais, [et] réalise en effet l'impossible Retour dans ses multiples "retours" au pays » (Selao, 2009 : 74). Toutefois, si le narrateur de *Kimchi* évoque les paroles de l'hymne, l'imaginaire coréen n'est pas renouvelé par la subjectivité du narrateur : il s'agit simplement d'une traduction libre et d'un compte-rendu factuel. Bien que l'imaginaire coréen soit intégré au texte, il évolue toujours en marge de l'intrigue.

« L'ENFANTEMENT »

Il faut se tourner vers la nouvelle « L'enfantement » de *Contes butô* pour trouver une première instance d'imaginaire hybride dans les écrits de Chung. Il n'y sera plus question de la problématique de l'immigration ni du conflit culturel. Ce conte folklorique à base coréenne⁶ sera complètement dépouillé de toute référence culturelle le rattachant à sa culture principale. La version proposée par Chung ne correspondrait d'ailleurs à aucune

6. En effet, avant même le début du récit, en tête de texte, on trouve la mention : « *Inspiré d'un conte coréen* » (CB : 139). Dans un entretien que nous avons eu avec Chung, celui-ci a précisé s'être inspiré d'une fable, dont le titre lui échappe, transmise par sa mère. Il la compare lui-même à la nouvelle type de « Rip Van Winkle » où un fermier, après un long sommeil, se réveille des siècles plus tard. Il importe de préciser que, bien que cette histoire fasse partie du folklore américain, une légende chinoise similaire, mettant en scène un bûcheron et prédatant la nouvelle de Washington Irving de plus de 1000 ans, est apparue dans l'imaginaire japonais dès l'an 900. Parallèlement, toujours au Japon, une version différente, *Urashima Tarou*, cette fois avec un jeune pêcheur, existait déjà au VIII^e siècle.

des catégories de typification habituelle des contes coréens (*seolhwa*) – à savoir : *shinhwa* (mythe), *cheonseol* (légende) et *mindam* (conte folklorique) –, ni même à d'autres divisions suggérées : « sérieuses » ou « fantastiques », ou encore « animaliers », « humanistes » ou « anecdotiques » (La Shure, 2007). La version ici présentée par Chung s'apparenterait davantage à la définition des contes de fées selon la tradition européenne. D'une part, « L'enfantement » est en effet atemporel, et bien que le récit soit situé en Corée, une seule référence culturelle coréenne peut être relevée dans le texte, celle-ci apparaissant sous la forme d'une comparaison : « Le soir de leur séparation fut triste comme un pansori [art coréen où le chant d'un récit est accompagné par la musique d'un tambour] » (*CB* : 141). Il s'agit, d'autre part, d'un récit à narration homodiégétique, relaté principalement à l'imparfait et commençant par la phrase spécifique au conte « Il était une fois... ». On y trouve par ailleurs quelques-uns des espaces typiques du conte merveilleux, tels le village et la forêt magique. Quant à l'héroïne de l'histoire, elle a comme seul nom une antonomase représentant sa caractéristique physique prédominante : « Blanche ». Finalement, il n'y a aucune ambiguïté entre le réel et le merveilleux : les événements surnaturels sont pris comme tels, sans être justifiés.

Un couple donnant naissance à une jeune fille à la peau complètement blanche, qu'ils prénommeront Blanche, se voit contraint de l'exiler dans une forêt magique, loin des villageois qui voient en elle la cause de leurs malheurs. Plusieurs années plus tard, la jeune fille, seule dans la forêt, reçoit la visite d'un homme sinistre : « L'homme ne dégageait aucune odeur, hormis celle de la neige qui le recouvrait presque complètement ; on aurait pu croire que ce dernier était un homme de Cro-Magnon sortant d'une banquise vieille d'un million d'années » (*CB* : 148). La jeune fille, qui tombe enceinte de cet homme mystérieux, donne, neuf mois plus tard, naissance à un enfant de glace : « Bien que l'enfant fût le fruit de son corps, Blanche ne parvenait jamais à ressentir cette osmose unissant un enfant à sa mère. Non pas qu'elle manquât d'amour maternel, mais son propre enfant

lui était une énigme » (CB : 150). Malgré l'arrivée de l'enfant, la jeune fille, étant loin des siens, souffre de solitude. Un jour, elle se confie à son enfant. Elle admet souhaiter retourner auprès des siens. Cette nuit-là, l'enfant, qui a compris le souhait le plus cher de sa mère, met fin à sa vie en plongeant dans la marmite à soupe qui mijote dans l'ancre de la cheminée. À son réveil, Blanche, dans le reflet de la soupe, voit son visage qui a retrouvé ses couleurs et comme par enchantement, elle se retrouve dans son village natal. Cependant, à sa grande surprise, tous les gens ont maintenant cette blancheur qui avait jadis régi sa vie. Bien qu'accueillie en reine, représentant l'espoir pour les villageois, elle est incapable d'oublier son enfant et retourne vivre dans la forêt.

Dans ce conte, l'altérité se traduit essentiellement dans l'opposition des caractères physiques. Comme dans la nouvelle déjà analysée du même recueil, c'est-à-dire « Leçon d'orientation », la protagoniste quitte une société dans laquelle elle se démarque physiquement pour aller rejoindre une société dans laquelle elle aurait dû être capable de s'intégrer. Dans les deux cas, à la suite d'un renversement de la situation, le retour s'avère impossible : le personnage principal est voué à vivre en marge et à accepter ses différences. Tout comme dans « Les noces de brume » et *Kimchi*, les représentations de la dichotomie ethnique, culturelle, physique et sociale forment la trame du récit. Néanmoins, la problématique sociale transcende ici un contexte idéologique en exemplifiant l'altérité dans un effort de conscientisation de l'enjeu de la mondialisation. *Ipso facto*, si les deux premiers récits se déroulaient dans un cadre restreint – les relations entre les Coréens et les Japonais –, « L'enfantement » se caractérise par un cadre réaliste-magique (et donc partiellement imaginaire), où une jeune fille albinos se voit exclue par ses compatriotes aux cheveux noirs. Ainsi décontextualisé, l'imaginaire coréen exemplifie les difficultés reliées à la marginalisation mais aussi, jusqu'à un certain point, à l'expérience migrante.

« L'enfantement » constitue ainsi une excellente représentation d'un imaginaire hybride. Si le conte d'origine – ou bien l'hypotexte – était coréen et donc destiné à un public cible

coréen, dans sa réécriture de l'hypertexte, Chung a su en élargir la portée. En utilisant une esthétique principalement européenne, l'imaginaire coréen s'est vu métamorphosé en un récit culturellement hybride. Il est vrai que les thèmes abordés, rendant compte d'un phénomène social mondial (exil, marginalisation, altérité), se prêtaient particulièrement bien à cette réécriture. Il n'est plus question de séparer les imaginaires issus de différentes cultures. L'imaginaire hybride s'ouvre à une nouvelle voix/voie créative abolissant les marques d'une littérature nationale au profit d'une littérature à l'image d'un monde aux prises avec des enjeux planétaires.

Si Chung ne propose pas de représentation exclusivement coréenne, c'est qu'il ne peut pas complètement nier cette part de lui japonaise ou canadienne. Ce qu'il propose, à l'image de son identité hybride, c'est la représentation d'un univers gouverné par plusieurs imaginaires. Le titre « L'enfantement » prend alors une double connotation : soit en relation directe avec l'intrigue – la naissance d'un enfant –, soit en relation avec l'agent filateur du recueil, le butô. Cela dit, nous voulons proposer ici une troisième interprétation : celle de l'aboutissement de la quête identitaire de l'auteur. En effet, celui qui a cherché à renaître dans *Kimchi*, récit partiellement autobiographique, clôt son plus récent ouvrage avec cette image de la (re)naissance. Que cette nouvelle soit présentée en fin de recueil exacerbe donc l'importance du retour aux sources coréennes tant recherché par l'auteur : la nouvelle n'évoque-t-elle pas le parcours d'un individu exclu de la société, qui sera porté en exil et qui, suite à son retour, ne trouvera pas la paix recherchée ? Si, dans *Kimchi*, il n'y avait pas de retour possible, dans « L'enfantement », la protagoniste réussit à accepter sa marginalisation, se réconcilie avec son existence et parvient même à y trouver du bonheur, comme en témoigne la toute dernière phrase du récit : « Ce fut une explosion de pureté, de silence et de joie dans son cœur » (CB : 155).

À la lecture de *Contes butô*, il devient apparent que, si déconstruction culturelle il y a, la (re)construction d'une nouvelle réalité, hors d'un espace homogène, constitue l'aboutissement de

cet exercice littéraire. Il ne suffit plus de raconter une expérience : le recueil contient autant de récits que de personnages au centre de leurs univers. L'homme horizontal, les *stragglers* japonais et même Blanche, pour ne reprendre que ces personnages aux dépens d'autres qui apparaissent également dans le recueil, se voient contraints de s'exiler et de se construire une société propre à défaut d'intégrer la société dominante. L'esthétique butô de l'imaginaire, en marquant la célébration de la marginalité, parvient à dégager le récit des catégories sociales normatives. Comme nous l'avons vu avec l'étude de « Stragglers », cette esthétique de la renaissance influence même la structure de certaines nouvelles en permettant la (re)construction d'un récit. En somme, malgré l'incorporation de plusieurs thématiques de la littérature migrante, *Contes butô* nous semble s'inscrire davantage sous la bannière du postmodernisme, car outre l'omniprésence de la figure de l'Autre, l'hybridité culturelle et l'esthétique butô participent ensemble à l'élaboration de récits représentant une nouvelle réalité hétérogène.

BIBLIOGRAPHIE

- BENALIL, Mounia, et Gilles DUPUIS (2005), « Orientalisme et contre-orientalisme dans la littérature québécoise », *Voix et images*, vol. 31, n° 1, p. 9-13.
- BERROUËT-ORIOU, Robert, et Robert FOURNIER (1992), « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n° 14 (Spring/Summer), p. 7-22.
- CHUNG, Ook (1994), *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, L'Hexagone.
- CHUNG, Ook (2001a), *Le Clézio : une écriture prophétique*, Paris, Imago.
- CHUNG, Ook (2001b), *Kimchi*, Paris, Le serpent à plumes.
- CHUNG, Ook (2003a), *Contes butô*, Montréal, Boréal.
- CHUNG, Ook (2003b), *L'expérience interdite*, Montréal, Boréal.
- FRALEIGH, Sondra, et Tamah NAKAMURA (2006), *Hijikata Tatsumi and Obno Kazuo*, New York, Routledge.
- GUILLAIN, Lionel (2008), *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan.
- LA SHURE, Charles (2007), « Korean mythology », *Encyclopedia mythica*, [En ligne], [http://www.pantheon.org/areas/mythology/asia/korean/korean_mythology.html] (12 octobre 2010).
- NADEAU, Jules (2006), « Écrivain québécois d'origine coréenne né au Japon. Ook Chung : triple identité et double talent », *Communik-Asie*, [En ligne] [http://www.communikasie.com/articles%20et%20livres/Ook_Chung.htm] (26 juillet 2009).
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- PATERSON, Janet M. ([1990] 1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- SELAO, Ching (2009), « Écriture butô et altérité : *Kimchi* d'Ook Chung », dans Janusz PRZYCHODZEN (dir.), *Asie du soi, Asie de l'autre. Récits et figures de l'altérité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 57-77.

CONTES BUTÔ : LA (RE)CONSTRUCTION DU RÉEL

SIMON, Sherry (1999), *Hybridité culturelle*, Montréal, Éditions Île de la Tortue.

YAMANAKA, Keiko (2008), « Japan as a country of immigration : two decades after an influx of immigrant workers », *Senri Ethnological Reports*, « Transnational migration in East Asia », n° 77, p. 187-196.

YOURCENAR, Marguerite (1938), *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard.

NOUVELLES D'AUTRES MÈRES
DE SUZANNE MYRE :
L'HUMOUR POUR CONJURER
LE MAL-ÊTRE FÉMININ

Gisèle Laviolette et Mylène Tremblay
Cégep Garneau

Une inquiétante familiarité règne chez Suzanne Myre : dans son recueil de 11 nouvelles, *Nouvelles d'autres mères*, l'auteure plonge au cœur d'une problématique très connue, la maternité, mais elle le fait avec tant de finesse et de réalisme qu'elle va au-delà des clichés habituels ; elle révèle le caractère complexe, paradoxal, inachevé, insupportable de toute relation humaine, et particulièrement de la relation mère-fille. La mère est à la fois bonne et mesquine, la fille, généreuse et narcissique, et les rôles peuvent s'inverser dans une chute qui laisse le lecteur amusé... et perplexe. Il n'y a pas une seule mère, comme il n'y a pas une seule façon de voir la relation mère-fille ; quoi que puisse en penser le lecteur qui pourrait chercher à s'accrocher en vain à des certitudes, d'autres nouvelles, d'autres mères surgissent sous la plume de l'écrivaine et les points de vue se multiplient. Cet univers de contrastes, de drame et de comédie, de déchirements et de tendresse, trouve toute sa cohésion dans l'humour. Comme l'affirme Myre, l'humour, « toujours présent, offre une couverture essentielle [...] pour à la fois masquer et mettre en relief la part de souffrance liée aux événements ou à la psychologie des

personnages» (Mottet, 2005 : 206). Dans *Nouvelles d'autres mères*, on passe de l'antithèse à l'oxymore par l'intermédiaire d'effets comiques d'une efficacité redoutable. Cette rhétorique du désamorçage, porteuse à la fois de cynisme et d'espoir, trouve toute sa force dans le rapprochement des contrastes, que ce soit dans l'énonciation, la description des relations ou la construction identitaire.

ÉNONCIATION ET HUMOUR

Dans la plupart des 11 nouvelles que comporte le recueil *Nouvelles d'autres mères*, les deux pôles de la relation mère-fille sont posés ; un narrateur – souvent au *je* – revendique une position dans cette relation, une position narcissique et teintée d'autodérision, puis l'ambiguïté et le caractère illusoire (ou imaginaire) de sa perspective sont déconstruits par un subtil jeu de contrastes et de renversements. L'espace d'un moment, le lecteur a pu s'identifier, prendre parti, pleurer, rire et finir par se sentir comme un « arroseur arrosé » (Mottet, 2008 : XII) : c'est sa propre humanité qui est passée au crible d'une écriture toute en subtilité, ses préjugés, ses présupposés, ses stratégies de défense contre la vulnérabilité de sa position filiale ou maternelle.

Le dialogue participe efficacement à la déconstruction des fragiles échafaudages narcissiques du protagoniste. Dans « *E.T. phone home* », la narration au *vous* interpelle le lecteur directement. On s'identifie presque spontanément à la protagoniste, qui pense constamment à ses obligations filiales : ne devrait-elle pas appeler sa mère ? En énumérant et décrivant tous les jours de la semaine, Élisabeth – E.T. par ses initiales, et extra-terrestre par son comportement – brosse le portrait d'une femme indépendante qui s'interdit de téléphoner à sa mère par pitié. Elle est certaine que sa mère « attend sûrement [son] appel » (Myre, 2003 : 163¹) ; n'est-elle pas « la plus jeune, la plus aimée, la plus

1. Les renvois à *Nouvelles d'autres mères* seront désormais indiqués par la mention *NAM*, suivie du numéro de la page.

attendue» (*NAM*: 164)? Le lecteur ne peut qu'être dupe du délire personnel de la jeune femme. Mais c'est plutôt la fille qui est désespérément dans l'attente de l'appel, c'est elle qui ressentira spontanément le bonheur de la conversation. La mère n'est pas cette femme dépendante en perte d'autonomie; elle est pleine d'humour: «Je suis tombée en bas de ma sandale!», dira-t-elle tout simplement pour expliquer une chute qu'elle a faite (*NAM*: 166). Élisabeth avouera qu'elle avait «imaginé autre chose» pendant sa semaine. Le lien de dépendance n'était pas celui qu'elle croyait. Il s'inverse. Le lecteur l'apprendra, *de facto*, lui aussi: aucun indice ne pouvait lui faire douter de la crédibilité de la jeune femme.

La succession du discours intérieur et des répliques des autres personnages dévoile aussi la vulnérabilité du sujet humain. Tous les protagonistes ne se bernent pas eux-mêmes. Certains pratiquent avec vivacité une autodérision incisive. Lisa, dans «Le cœur percé», sait qu'elle est jalouse de sa mère. Elle aurait bien aimé garder Jean, le copain de la mère, pour elle-même:

- Lisa, laisse-moi te présenter Jean...
- L'homme de ma vie.
- ... l'homme de ma vie (*NAM*: 19).

Le comique des répliques provient de la superposition de la pensée intérieure de Lisa aux paroles de la mère. Tous les enjeux d'identification, de rivalité, de fusion sont révélés dans une succession de discours laconiques. Plus loin, Lisa ose dire tout haut à Jean et à sa mère, Marthe: «— Ça va, ça va. Je suis juste jalouse. Tu n'as pas un frère copie conforme, par hasard?» (*NAM*: 21). L'idée du double paternel a des échos œdipiens, même si Jean est en réalité beaucoup plus jeune que la mère. Les jeux d'opposition entre ce que Lisa pense, ce qu'elle dit et ce qui lui échappe parsèment de drôleries la gravité du propos. Le rythme rapide des échanges, l'économie de mots, leurs précisions et leur dureté créent aussi un amalgame contrasté qui est souvent amusant, comme dans la finale de la nouvelle «*Karma cleaning* ou Une araignée dans le plafond»:

- Tu as raison. Bye, vieille bouddha boudinée. Je t'aime.
— Bye, boudeuse. Je t'aime aussi, la plupart du temps (*NAM*: 118 ;
cette dernière réplique de la fille suit l'intervention de la mère).

D'autres oppositions génèrent un effet comique et atténuent les thèmes dramatiques de l'angoisse, de la mort, de l'absence, de la solitude, de l'incommunicabilité. Une femme enceinte indifférente devient une amoureuse transie (« Jack et moi »), une sœur accaparante et un tantinet morbide – elle assaisonne sa pizza avec les cendres de la mère – se transforme en mère dévouée (« Les deux crachats »), celle qu'on croit être une jeune femme cleptomane s'avère une mère sénile prise en charge par son fils qu'elle qualifie de « bébé » (« Pseudo-mère »). La chute de la nouvelle, moment-clef du genre qui ici déclenche les rires ou provoque le sourire, devient le point de bascule de la position du protagoniste : le lecteur est pris par surprise et amusé par un revirement inattendu dans l'identité² ou l'attitude du personnage. Des êtres très passifs ou très amers, qui se laissent aller, prennent en charge leur destinée (« Le cœur percé », « Enrobage maternel »). La fille devient la mère de sa mère (« Le cœur percé »). Des enfants victimes ressemblent plutôt à de petits monstres (« Film d'horreur », « La mère veille »). Le réalisme des nouvelles n'empêche pas l'effet de surprise : il l'accentue parfois, même.

Le rire et le sourire sont tout à la fois une caractéristique stylistique et une thématique du recueil. Le rire devient le baromètre des états d'âme. Le mal-être transparaît dans l'absence de sourire :

Sous les néons, le miroir de la salle de bain renvoie un visage blafard, mélancolique. Vos lèvres minces ont l'air de n'avoir pas souri depuis longtemps. Vous risquez une espèce de rictus, c'est tout ce qui réussit à émerger. Ce n'est pas un succès : on dirait qu'un extra-terrestre s'est emparé de votre figure (*NAM*: 164).

2. Pour Philippe Mottet, la chute de certaines nouvelles repose sur « l'identité insoupçonnable » (2008 : XII).

Dans « Le cœur percé », la nouvelle la plus longue du recueil (69 pages sur un total de 159), la mère incite sans cesse sa fille à écrire. Elle l'exhorte à la création au nom de l'imagination, des délires, de la folie et bien sûr de l'humour. Dans toute la nouvelle, la narratrice se targue de déployer « toutes les formes déviantes de l'humour » (NAM: 18) : sarcasme, ironie, cynisme, burlesque, causticité, comique. La position éthique de la jeune fille devant la mort à venir de sa mère ressemble à celle de l'écrivaine devant l'esthétique : c'est l'idée d'avoir été « capable de faire rire une femme à l'article de la mort » (NAM: 83) qui semble pousser la protagoniste à l'écriture, comme si écriture et humour allaient nécessairement de pair et permettaient tous deux de confronter la mort. Auparavant, la narratrice n'hésitait pas à associer ses talents de « bonne raconteuse » à des « scénarios farfelus » et à « la morbidité » (NAM: 70).

Dans un article intitulé judicieusement « Suzanne Myre : la cynique qui se soigne », l'auteur de *Nouvelles d'autres mères* avoue que l'humour est au cœur de son écriture : « Si me lire rend de bonne humeur, je suis heureuse. Écrire est ma façon de donner au monde » (Lapointe, 2010). Ailleurs, elle raconte avoir découvert son talent pour « faire rire une classe entière » dans ses ateliers d'écriture à l'université (Montpetit, 2004). L'humour accompagne l'horreur, il le débusque, il en fait sa matière. Il décline à tous les modes la complexité, la tendresse et la cruauté des relations humaines, et notamment de la relation mère-fille.

DESCRIPTION DES RELATIONS MÈRE-FILLE ET ALLUSIONS AUX RELATIONS PÈRE-FILLE

Les mères présentées dans le recueil sont *a priori* aimantes et bienveillantes, mais leur bonne volonté est souvent ignorée par des enfants meurtris ou ambivalents. Myre s'amuse tout autant à débusquer les imperfections maternelles, en empruntant la voix de narratrices-filles, qu'à démonter les mécanismes de la représentation imaginaire de la mère chez ces mêmes filles. Ainsi, dans la première nouvelle, « Film d'horreur », l'auteur emprunte la

perspective de l'enfance, ce qui lui permet des drôleries typiques de la prime jeunesse : commentaires sans nuance, vérités sans complaisance, affirmations impitoyables, aussi dures que drôles. La jeune fille, narratrice au *je*, se permet des réflexions impitoyables sur la maternité et la féminité : sa mère est une femme superficielle qui « s'habille en morceau de viande » (*NAM*: 13). Avec son imagination débordante et son désir d'attention, l'enfant prend alors plaisir à détruire un à un les hommes qui gravitent autour de sa mère : monsieur Bérard est « poilu » comme un chimpanzé de *La planète des singes* et a des « dents d'alligator » (*NAM*: 8), monsieur Comtois est « gros » et « marié » (*NAM*: 9) et Paul dit « des âneries » (*NAM*: 11). La réalité fait mal et la critique, incisive et drôle, laisse transparaître l'amertume d'une enfant en quête d'affection : « [...] on ne dit pas ça à une femme de son âge qui se déguise pour être jolie, elle pourrait en pleurer » (*NAM*: 8). L'auteure campe ainsi les conflits mère-fille dans un univers de « films d'horreur » où l'enfant se fait son cinéma. Le titre de la nouvelle devient la métonymie d'un désir d'enfant, celui d'accaparer la mère : « Si elle marie son Paul, je vais lui en faire un film d'horreur. Et elle ne pourra pas changer de poste » (*NAM*: 14).

Dans « Film d'horreur », l'humour enrobe un propos qui pourrait être pathétique puisque la narratrice dénigre le pouvoir de séduction du corps alors qu'elle-même se qualifie de « ron-delette » (*NAM*: 12). Le contraste mère-fille – beauté et horreur, vieillesse et jeunesse, séduction et intelligence – est encore plus explicite dans le récit qui suit, « Le cœur percé ». L'opposition à la fois drôle et touchante, où se lit en filigrane la fragilité de la narratrice, s'incarne dans la perfection de la mère et l'autodérision de la fille. Marthe est une mère divorcée et monoparentale de 49 ans. Elle est l'image de la mère idéale, « dévouée » (*NAM*: 15), possédant « toutes les qualités » (*NAM*: 19), « bien dans sa peau » (*NAM*: 24), « organisatrice » (*NAM*: 29), « drôle » (*NAM*: 48), « belle » (*NAM*: 49) et, qualité des qualités, elle « a appris à vivre sans homme » (*NAM*: 18). De son côté, la fille de Marthe, Lisa, se décrit comme « jolie » (*NAM*: 19) certes, mais

aussi comme « jalouse » (*NAM*: 23), « faible » (*NAM*: 23), « paresseuse » (*NAM*: 29), « bornée et pleine de préjugés » (*NAM*: 18), « méchante » et « mal faite » (*NAM*: 57).

Au cynisme de Lisa s'oppose la douceur des propos de la mère. Lisa voudrait aussi être cette femme parfaite qu'elle admire presque malgré elle, mais elle ne voit que ses propres incapacités et imperfections. Elle est jalouse de sa mère, impitoyable envers elle, mais toujours avec la décapante autodérision qui lui est caractéristique : « on se l'est fermé, moi et ma trappe à langue de vipère » (*NAM*: 50). L'opposition des registres de langue ajoute à la caricature de la relation fille-mère ; Lisa joue à la « petite peste insolente » avec son vocabulaire familier et vulgaire vis-à-vis d'une mère toujours posée : « Et puis cesse d'appeler tout le monde "mec" », tient-elle à lui rappeler, « c'est impoli, d'autant plus que tu sais qu'il s'appelle Jean » (*NAM*: 18). Le voyage touristique, aux allures initiatiques, prendra un tournant tout autre quand la mère révélera sa fragilité. Toute la beauté apparaît dans les cœurs percés comme le rocher du même nom qui domine le paysage de la Gaspésie. En effet, la mère est atteinte d'un cancer et ses jours sont comptés. Du coup, la fille deviendra femme, puis mère de sa mère, comme on le verra plus loin.

L'absence de la mère ouvre non seulement la voie à la rédemption, mais peut aussi engendrer des drames. À cet égard, la nouvelle « Huit » tranche un peu dans l'univers humoristique du recueil. On peut toujours souligner la présence de l'ironie du sort comme forme dérivée d'humour, mais le procédé accentue la dimension tragique du propos. Le récit présente une double mort : celle de la mère d'abord, un suicide provoqué vraisemblablement par une relation de couple tumultueuse et déséquilibrée ; puis celle d'une enfant, un accident absurde. La voix narrative est celle du mari qui ne se sent pas du tout responsable de la mort de sa femme : « J'avais un peu bu, c'est pas ma faute, c'est l'hérédité » (*NAM*: 150) ; « J'ai pas été chanceux, c'est tout » (*NAM*: 151). Cette réaction sans émotion, sans remords, laisse de glace, surtout que leur jeune enfant de deux ans s'étouffera peu de temps après ce suicide avec une pièce d'un jeu de

dominos qui portera le chiffre chanceux du père : huit. Que penser de ce chiffre chanceux qui rafle la vie de sa fille ? Ironie perverse d'un coup de dé mal calculé.

Une autre nouvelle du recueil, « La mère veille », présente l'absence de la mère dans une atmosphère troublante. Le titre a beau proposer une mère qui se veut bienveillante ou « merveilleuse », le récit met en valeur une femme remplie de soupçons et d'ambiguïté. Le père, pour sa part, prend une place plus importante puisqu'il a une relation privilégiée avec sa fille. La complicité, le jeu, les rituels affectifs, les ententes tacites sont de mise : « Ce soir, maman va à son cours d'aérobic. [...] Dès que la porte se referme, papa et moi nous précipitons à la fenêtre d'un commun accord, sans même nous être consultés pour nous assurer que la voiture quitte le stationnement [...] » (NAM: 146) ; « nous sommes comme avant » (NAM: 146). Mais que s'est-il passé « avant » ? Libre au lecteur de l'imaginer. La relation mère-fille est en mauvaise santé, les regards sont interceptés, « l'œil coquin » du père puni. Malgré le climat quelque peu lourd, à teinte perverse, la jeune fille sort gagnante de la rivalité puisque la mère les quitte. L'enfant crie alors victoire et confie ironiquement : « je suis la seule femme » (NAM: 148). Serait-ce elle, la « merveille » ?

Les deux nouvelles « Huit » et « La mère veille », qui viennent d'être analysées, se distinguent de l'ensemble des récits de *Nouvelles d'autres mères*. Règle générale, la mère et l'univers féminin sont mis à l'honneur ; l'homme, le père, sont pratiquement exclus de ce monde, ce qui permet à l'humour de réapparaître. Ainsi, « Jack et moi » emprunte un ton léger pour mettre en scène une femme, Marielle, qui se retrouve enceinte sans savoir qui est le père tant elle a été active : « Je fais le recensement des dernières personnes avec lesquelles j'ai couché » (NAM: 135). L'insécurité de devenir mère sans connaître ses propres aptitudes maternelles, le déni d'être véritablement enceinte et, *a priori*, l'absence d'un père identifiable mènent à des interrogations plutôt étonnantes qui font sourire. Des remises en question visent à désamorcer l'inquiétude à l'aube d'une grossesse surprise : « C'est

magique » (*NAM*: 144) ; « Je me demande si j'ai ce qu'il faut » (*NAM*: 133) ; « Et puis, le test s'est peut-être trompé ? » (*NAM*: 136) ; « [...] il n'est pas question d'avoir cet enfant. Tiens, je n'avais pas pensé à cette possibilité, ne pas l'avoir » (*NAM*: 135). Les jeux de contrastes (je suis enceinte/je ne le suis pas, je veux cet enfant/je ne le veux pas) campent bien les contradictions de Marielle.

Être enceinte crée aussi un rapprochement avec la mère (la grand-mère du fœtus). L'expérience commune de la grossesse inaugure une nouvelle relation entre les deux femmes. Marielle a l'impression que personne d'autre ne la comprendra aussi bien que sa mère : « Je décide de le dire à maman. Elle est contente, elle veut qu'on l'éleve ensemble » (*NAM*: 139). L'aspect fusionnel opère. La fille est seule, la mère divorcée. L'enfant les unit dans un projet commun. L'homme est non seulement absent de ce projet, mais remercié : « — Tu ne vas pas laisser un homme nauséabond élever notre enfant, ma fille » (*NAM*: 140). Toutefois, l'enfant, « Jack », finit par déloger la grand-mère. Le couple prend alors un autre visage : Marielle et l'enfant en devenir. L'univers se réduit à la mère et à l'enfant ; la syntaxe, minimaliste, en témoigne : « Pas de père. Ok » (*NAM*: 133) « [...] j'ai une vie de couple. Jack, et moi, moi et Jack, nous deux » (*NAM*: 144). La tendresse maternelle a raison du portrait sarcastique du début : « Varices, vergetures, cris, larmes, nuits blanches, cernes autour des yeux, couches » (*NAM*: 133). L'humour fait contre-poids à l'horreur que pourraient susciter les enjeux mortifères des rapports fusionnels³.

Dans *Nouvelles d'autres mères*, les portraits du genre masculin sont plutôt très sombres : les hommes sont soit inadéquats (« La mère veille », « Huit »), morts (« Les deux crachats », « Je suis Daphnée »), divorcés (« Le cœur percé », « Jack et moi ») soit

3. Au Québec, selon le psychanalyste Willy Apollon, il y aurait toute une problématique de jouissance féminine dans la structure familiale. Le chercheur propose même le concept original de *Matrie* pour décrire cette « transmission de savoir » de la mère à la fille, qui généralement prend assise dans le corps et exclut « structurellement » les hommes (1997 : 136).

absents (« Enrobage maternel », « *Karma cleaning* ou Une araignée dans le plafond », « Pseudo-mère », « *E.T. phone home* »). Seul Jean, dans « Cœur percé », redore le blason des hommes en apparaissant tendre, amoureux, compréhensif, attentionné et empathique. Peut-être que la situation dramatique de la maladie motive ce portrait plus élogieux de la gent masculine. Jean devient presque le frère symbolique de la narratrice, son *alter ego*. Au début, le portrait positif du nouveau conjoint de la mère offre un contraste avec la personnalité rebelle, sarcastique et fermée de Lisa. Toutefois, ces différences s'atténuent, les aspects positifs de chacun sont peu à peu mis en évidence dans le but d'aider la mère à lutter contre le cancer. Les forces de chacun sont mobilisées. L'humour joue alors un rôle capital dans cette relation, il dédramatise à la fois la maladie et la mort prochaine de la mère. Dans l'ensemble du recueil, cette figure fraternelle bienveillante apparaît comme une des rares facettes positives du masculin. Peut-être l'homme aimable ou aimé est-il celui qui est imaginé dans son lien avec la mère, un homme-fils comme dans « Pseudo-mère » ou « Jack et moi », un être susceptible de faire rire ou sourire les personnages féminins.

CONSTRUCTION IDENTITAIRE ET MISE À MORT DE LA MÈRE

Les voix féminines de ces récits se conjuguent majoritairement au *je* (soit 9 nouvelles sur 11), un *je* qui cherche son identité en s'affirmant avec véhémence et humour. Toutefois, ce même *je* reste parfois coincé dans son réflexe d'autodérision, un peu comme s'il était pris entre son *moi* et son *surmoi*. Il devient presque schizoïde et se regarde agir sans complaisance, presque avec sadisme. La position n'est pas sans rappeler celle d'autres nouvelles québécoises, où l'identité « se comprend comme un tissage, sinon un métissage, entre deux identités » (Desmeules, 2007 : 71). Pour Sigmund Freud, d'ailleurs, l'humour, ou le mot d'esprit, était vu comme une décharge pulsionnelle, une résolution inattendue et spontanée d'un conflit psychique inconscient,

entre le *moi* et le *surmoi* ([1930] 1969). À cet égard, la technique d'écriture de Myre rejoint la théorie psychanalytique : « Je pose le premier mot et les autres suivent, spontanément et je tente de faire confiance à ce qui émerge de mon inconscient car c'est le plus souvent de ces confins inexplorés et mystérieux que proviennent mes sujets » (Mottet, 2005 : 204).

Au cœur du féminin, la construction identitaire de la fille ne semble pas pouvoir se faire sans la comparaison inéluctable avec la mère et, par conséquent, sans l'intégration des exigences (sur-moiïques) de la mère. La femme est d'abord la fille de la mère et, pour emprunter la célèbre formule de Jacques Lacan, comme elle n'est pas toute dans le signifiant, elle reste aux prises avec ce pôle d'identification⁴. Dans la culture, la mère est interdite aux garçons comme objet de désir, mais qu'advient-il de la petite fille dans une relation fusionnelle où le père semble exclu⁵ ? La mère idéale ne devient-elle pas la mère morte ou mourante ?

Dans « Film d'horreur », la petite fille cherche à se définir par opposition à la mère, une veuve entourée d'hommes prêts à la croquer. Comme elle se sent abandonnée et négligée par la mère – elle est, après tout, son seul véritable pôle parental –, la fille devient impitoyable envers elle et cherche à se défaire de cette figure d'identification. Elle refuse le rôle de la « femme qui se sert sur un plateau comme un hors-d'œuvre » (*NAM* : 13), comme le fait sa mère. La jalousie et la perte de sécurité provoquent en elle un instinct de refus de sa propre féminité. En effet, elle ne veut pas avoir de seins (*NAM* : 7) et ne se mariera jamais, « c'est décidé » (*NAM* : 9). De plus, l'arrivée probable d'un nouveau père devient une menace puisqu'il supposerait l'arrivée d'un tiers dans la relation fusionnelle, qui la forcerait sans doute à accepter sa propre féminité. Au lieu de se soustraire à ce

4. On pense aussi au célèbre essai, que Myre doit connaître : *Ma mère, mon miroir* de Nancy Friday.

5. Dans les « familles traditionnelles », comme le fait remarquer Lori Saint-Martin, le père est moins présent et « la mère demeure très longtemps l'objet libidinal de choix » pour la petite fille (1999 : 41).

changement, elle projette « de mettre le feu à la maison ou mieux, de [se] pendre avec le foulard hideux [...] » (*NAM*: 12).

Sous la couche d'humour se révèle un vrai défi du féminin : comment voir la féminité maternelle autrement que comme un film d'horreur ? Comment accepter une forme de réification du sujet dans le jeu de la séduction ? Si la mère correspond totalement au désir de l'enfant, si le seul objectif de l'enfant est d'attirer l'attention de la mère, comment accepter le partage ? L'impassé est horrifiante, malgré tout l'humour de l'écriture. Mais « l'humour n'est-il pas l'élégance du désespoir », comme le rappelle Myre ? « On a donc le choix de faire la lecture à plusieurs degrés », précise l'auteure. « Si on ne soulève pas la couverture, on rigole. Si on la soulève, on trouve des gens qui s'arrachent les cheveux de la tête, à vouloir aimer et être aimé sans y parvenir [...] » (Mottet, 2005 : 206).

Si « Film d'horreur » offre une mère enjôleuse qui se laisse désirer et qui exploite sa féminité plus que ses qualités de mère, il n'en est pas de même dans d'autres nouvelles. En effet, « Le cœur percé » entraîne le lecteur dans une relation où la psychologie de la relation mère-fille est plus subtile, où le processus de distanciation s'opère plus clairement, pour ensuite favoriser le rapprochement. Le voyage initiatique de Montréal à Gaspé, que propose Myre dans cette nouvelle, met en valeur le cheminement du passage du « moi » au « nous » de Lisa, la fille de Marthe.

En fait, le chemin difficile de l'acceptation des manies et des faiblesses de la mère de Lisa permet la distanciation nécessaire à l'indépendance, à la maturité et à l'ouverture aux autres de Lisa. Lors de ce voyage, conflits, confidences et révélations contribuent à la rupture du cordon ombilical. Et la tâche était ardue : à 29 ans, Lisa voulait encore sa mère pour elle « toute seule » (*NAM*: 50) et souffrait de la voir amoureuse d'un homme plus jeune qu'elle.

Quand elle apprend la mort prochaine de sa mère, son monde s'écroule, c'est la traversée du désert qui se pointe à l'horizon. Les sentiments contradictoires qui l'habitent, à ce moment-là, contribuent à son combat pour entrer dans le

monde adulte avec toutes les responsabilités qu'il implique, pour remplacer le cynisme par l'humour, le tranchant par la tendresse. À Montréal, Lisa s'installe avec sa mère et Jean, la maladie devenant « un prétexte pour enfin mieux [se] connaître ». Les conflits disparaissent pour la noble cause de la vie, du bonheur et de l'humour retrouvés : « Maman, laisse-moi être ta maman là, juste pour rire. § — Tu l'es depuis un moment déjà » (*NAM*: 80).

L'inversion des rôles, chère à la nouvelliste, provoque à la fois l'étonnement et le sourire du lecteur. Il s'agit d'une rhétorique de l'ironie dans la distribution des rôles de ce que l'on pourrait appeler le schéma actanciel. Les narratrices, antihéroïnes par leur cynisme, se laissent prendre par l'amour et la tendresse (souvent maternels) et deviennent de véritables héroïnes. Le rapport à la maternité ouvre la voie à la maturité, et l'humour garantit le passage.

La mort de la mère est aussi mise en scène dans « Enrobage maternel », « Les deux crachats », « Je suis Daphnée » et « Huit ». Le titre du recueil a des échos d'outre-tombe, comme le titre le suggère, mais il ressemble davantage à un hommage – à une oraison funèbre – qu'à une mise à mort : « *Avant de cracher votre mère, assurez-vous d'y avoir au moins goûté* », annonce l'exergue de la nouvelle « Les deux crachats » (*NAM*: 103). Celle qui agissait comme pierre d'assise n'est plus, et le sentiment de solitude, de vide, de déséquilibre est difficile à vivre ; l'humour permet à l'auteur d'aborder le sujet, et au lecteur de le supporter. L'auteure elle-même avoue avoir été inspirée, pour son recueil, par le décès de sa mère (Montpetit, 2004).

Dans la nouvelle « Je suis Daphnée », avant de mourir, la mère de Daphnée « s'inquiète à l'idée de [...] laisser seule » sa fille (*NAM*: 121). Le processus de maturation chez celle-ci s'exerce alors à grande vitesse. La réalité que la mère n'est pas éternelle pousse la jeune fille à devenir femme : « [...] depuis le début de la maladie de maman, je me sens déjà plus vieille de toute façon » (*NAM*: 120). Ce récit touchant brosse le portrait d'une relation mère-fille plus saine et intime. La proximité et l'amour qui émanent de cet accompagnement réconfortent : « je

me couche près d'elle. On se tasse, bien collées» (*NAM*: 123). La douleur du départ n'est pas pour autant atténuée : « Je pleure tous les jours », avouera-t-elle ; « j'entends parfois sa voix » (*NAM*: 125), mais l'impression d'un équilibre et d'un processus normal de deuil laisse croire que l'être humain a des forces insoupçonnables qui permettent de surmonter la mort. Devenir soi-même adulte permet d'occuper une place laissée vide par le départ de la mère. Toutes les héroïnes de Myre finissent par se construire une identité de femme, souvent grâce au deuil, réel ou symbolique.

L'exploration du « continent noir » a déjà fait couler beaucoup d'encre ; Myre réussit l'exploit de se moquer des relations mortifères et de désamorcer le sujet explosif de la maternité. La dimension morbide est visible, ou du moins lisible, parce que l'humour devient cet instrument rhétorique implacable qui rend possible la lecture de l'insupportable mal-être au cœur du féminin. L'écrivaine Myre offre au lecteur ce qu'elle cherche elle-même dans ses lectures :

En vieillissant, je me sens de plus en plus attirée vers les auteurs qui racontent avec humour. Il se trouve que ce sont souvent des auteurs qui choisissent une trame réaliste pour décrypter le quotidien et les situations de la vie moderne qui pourraient s'avérer banales s'ils ne les traitaient pas de manière cynique, absurde et forcément drôle (Mottet, 2005 : 206).

Publié en 2003, *Nouvelles d'autres mères* est le deuxième recueil de Myre. Avant de remporter le prix littéraire Adrienne-Choquette en 2004, l'auteure avait déjà gagné le concours des prix littéraires Radio-Canada avec la nouvelle « *E.T. phone home* ». Elle en est aujourd'hui à son cinquième recueil ; son premier roman, *Dans sa bulle*, est paru en 2010. Deux éléments ont surtout retenu l'attention des critiques : la justesse des portraits (le réalisme) et l'humour. Myre le dit elle-même : « J'aime le monde réel, je m'y fonds et m'y confonds pour en goûter tout le jus, aussi amer soit-il parfois » (Mottet, 2005 : 207). Certains

critiques pourraient lui reprocher cette approche réaliste dite « classique » de la nouvelle, mais tous s'entendent pour encenser sa plume corrosive. On évoque son « humour incisif », son « regard coloré et lucide » (Bélanger, 2010) ; « la dérision, le sarcasme [...], le rire qui sauve un peu » (Auger, 2003) ; une « ironie jouissive » (Simard, 2005) ; des « mots acides, drôles et touchants » (Saget, 2003). « L'ironie est son langage. Et c'est ce regard, souvent dévastateur, qui donne du souffle à son œuvre » (Montpetit, 2004).

Enfin, si d'autres approches, comme l'autofiction, ont inspiré plusieurs auteures pour aborder la problématique du féminin et de la relation mère-fille, Myre revendique son originalité dans cet humour si puissant qui donne au lecteur l'accès aux dimensions moins humaines des relations humaines : « Ce n'est pas un "je" collé à moi [...], un "je" narcissique total... [...] Je pense préserver ma distance par l'humour », suggère l'écrivaine originaire de Montréal (Simard, 2005). Cette distance cruciale permet une plongée réussie dans les coins les plus obscurs du « mystère féminin ». Entre l'horreur et la folie, l'humour et l'amour demeurent. Le paradoxe reste entier ; la complexité préservée est, en partie, révélée.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLON, Willy (1997), « Psychose, alliance et filiation dans le Québec contemporain », dans *La différence sexuelle au risque de la parenté : conférences et écrits*, Québec, Gifric, p. 125-145.
- AUGER, Manon (2003), « Suzanne Myre, *Nouvelles d'autres mères* », *Québec français*, n° 131, [En ligne], [<http://www.revuequebecfrancais.ca/images/Nouveautes/Nouveau131.html>] (17 janvier 2011).
- BÉLANGER, Pascale (2010), « *Dans sa bulle* », *Canoë*, [En ligne], [fr.canoe.ca/divertissement/livres/critiques/2010/05/05/pf-13831391.html] (17 janvier 2011).
- BIRON, Michel (2004), « Un sous-genre hybride : la nouvelle romanesque », *Voix et images*, vol. 30, n° 1, p. 125-130.
- DESMEULES, Georges (2007), « Humour et littérature fantastique au Québec », *Humoresques*, n° 25 (janvier), p. 71-85.
- FREUD, Sigmund ([1930] 1969), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit par Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- LAPOINTE, Josée (2010), « Suzanne Myre : la cynique qui se soigne », *Cyberpresse*, [En ligne], [<http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/201007/19/01-4299342-suzanne-myre-la-cynique-qui-se-soigne.php>] (17 janvier 2011).
- MONTPETIT, Caroline (2004), « Les paradoxes de Suzanne Myre », *Le Devoir*, [En ligne], [www.ledevoir.com/culture/livres/54527/les-paradoxes-de-suzanne-myre] (17 janvier 2011).
- MOTTET, Philippe (2005), « Entretien avec Suzanne Myre », *Littératures*, n° 52, p. 203-212.
- MOTTET, Philippe (2008), « Présentation », dans Philippe MOTTET (dir.), *Nouvelles à chute*, Saint-Laurent, ERPI, p. V-XV. (Coll. « Littérature ».)
- MYRE, Suzanne (2003), *Nouvelles d'autres mères*, Montréal, Marchand de feuilles.
- PATERSON, Janet M. (2004), *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene.

NOUVELLES D'AUTRES MÈRES DE SUZANNE MYRE

- SAGET, Flore (2003), « *Nouvelles d'autres mères : mots et merveilles* », *Voir*, [En ligne], [<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=26158>] (17 janvier 2011).
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene.
- SIMARD, Mathieu (2005), « Suzanne Myre : *Le peignoir*, le confort et la différence », *Le Libraire*, [En ligne], [<http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=1649>] (17 janvier 2011).

LE PHÉNOMÈNE
DE LA RENCONTRE DESTINALE :
UNE ÉTUDE DE TROIS NOUVELLES
DE SYLVIE MASSICOTTE

Marie Cusson

The State University of New York at Plattsburgh

L'objet de cet article est de développer une réflexion sur l'événement phénoménologique de la rencontre destinale dans trois nouvelles tirées de différents recueils de Sylvie Massicotte. Cette démarche fait partie d'une stratégie visant à identifier un des « réseaux thématiques » que déploie l'œuvre, le caractère ou le contenu destinal de différents types de rencontre qui mettent en scène un certain nombre de textes, et leur thème spécifique (Audet, 2000 : 83).

Pour mieux rendre compte du phénomène de la rencontre dans ces trois nouvelles, je ferai référence à l'approche phénoménologique de Cécile Duteille¹. Selon cette théorie, ce qui distingue la rencontre destinale du fait ordinaire des interactions est sa capacité à bouleverser de manière radicale le cours de l'existence quotidienne. La rencontre d'un autre être humain, quand elle est déterminante, n'est pas soumise à l'intention, sinon il n'y aurait pas d'expérience bouleversante. Bien qu'on ne dispose d'aucun

1. Cécile Duteille remet en cause les approches sociologiques et positivistes pour considérer la rencontre comme un événement, et non comme une simple action déterminée par des actions sociales et psychologiques.

contrôle vis-à-vis de cet événement, on peut, toutefois, lui donner un certain visage. On peut se laisser toucher par la rencontre, comme on peut s'en détourner ou la manquer en forçant l'événement. « Une rencontre advient avec toutes ses possibilités d'être déterminantes ou non déterminantes, signifiantes ou non signifiantes, destinales ou non destinales. Il appartient au sujet d'en faire son destin ou non – et là réside sa liberté » (Duteille, 2003 : 206).

Le phénomène de la rencontre occupe une place importante dans l'œuvre novellistique de Massicotte². Sur quatre recueils de nouvelles publiés entre 1995 et 2009, on compte une trentaine de récits centrés autour de cet événement. À l'image de ses nouvelles, succinctes et concises, les rencontres, chez Massicotte, se réduisent souvent à de brefs échanges. Quelques mots ou un simple regard suffisent parfois à créer des turbulences qui réorganiseront le cours de la vie des personnages. Certaines rencontres ouvrent vers la transformation alors que d'autres laissent les acteurs figés dans leur réalité. À la lecture des nouvelles, on peut distinguer trois niveaux de gradation qui caractérisent le phénomène de la rencontre dans l'œuvre de Massicotte. Le premier se pose sous la forme de rencontres qui n'ouvrent pas nécessairement à une prise de conscience ou une transformation destinale. Un deuxième niveau de gradation peut être observé en extrapolation de cette structure anecdotique de base. Il s'agit de la prise de conscience du rencontrant devenu rencontré. Le troisième niveau de gradation, en complément des deux premiers, matérialise clairement l'amorce ou le début d'un changement lié à la prise de conscience.

Pour mon analyse, j'ai retenu trois nouvelles qui, à l'image de clichés photographiques, se présentent chacune comme un

2. En parlant d'un atelier d'écriture auquel elle avait été conviée, Massicotte écrit : « J'ai dit oui, parce que quelqu'un me faisait confiance pour allier l'écriture et la rencontre, ces deux choses essentielles dans ma vie » (2002 : 78). Christiane Lahaie note également chez Massicotte cet intérêt pour la rencontre : « Son univers [est] sans conteste marqué par les rencontres » (2009 : 257).

instantané illustrant ces différents niveaux de gradation. Les deux premières nouvelles, « Le tablier » et « De rien du tout », sont tirées du *Cri des coquillages* ([2000] 2004), et la troisième, « Un livre », est extraite de *Partir de là* (2009). Le fait de s'appuyer sur un échantillonnage de nouvelles issues de recueils différents fait partie d'une stratégie qui, prenant en considération les différentes formes du concept, vise à mieux rendre compte de sa présence comme trait ou trope caractéristique de la poétique de l'auteure. Il convient en effet de souligner que la rencontre, chez Massicotte, s'insère dans des réseaux thématiques plus vastes qui caractérisent son œuvre novellistique. Publié en 2000, *Le cri des coquillages* explore les thèmes de la mort et du vide associés à la maternité³. Par exemple, la nouvelle éponyme du recueil raconte l'histoire d'un homme qui, observant des enfants sur le bord d'une plage, réfléchit au fait qu'il a toujours rejeté les femmes qui avaient une progéniture ou en souhaitaient une, tout comme sa conjointe Mimi qui s'est suicidée. Dans « Désert désordre », « L'épave » ou « L'ours », la maternité est vécue sur le mode du deuil et du rejet. Publié neuf ans plus tard, *Partir de là* renoue, à travers des nouvelles comme « Le carnet », « Un livre » ou « Madame Allumette », avec les thèmes de la mort et de la séparation. Toutefois, en opposition avec le recueil précédent, la perte est associée à une forme de renaissance. En marquant le passage d'une vie à une autre, elle crée ou donne naissance à une véritable occasion de transformation. La rencontre et ses trois niveaux de gradation que je tâcherai de décrire avec précision sont en résonance avec cette poétique. Le thème de la mort ou du vide est en lien avec la rencontre stérile qui représente ainsi la négation de la vie. La naissance avortée, quant à elle, coïncide avec la rencontre qui laisse place à la prise de conscience, mais n'ouvre pas à la transformation. La vie et la renaissance, thèmes privilégiés du dernier recueil, correspondent enfin à la rencontre destinale, celle qui bâtit et symbolise le nouveau.

3. Comme le souligne Massicotte en faisant référence à Sigmund Freud, le coquillage représente l'image de la matrice désertée (Amyot, 2006 : 36).

« LE TABLIER »

Tirée du *Cri des coquillages*, troisième recueil de nouvelles de Massicotte, « Le tablier » raconte l'histoire d'une rencontre entre une femme, la narratrice, et le voisin de sa colocataire, Hanneke, qui l'héberge temporairement. De passage dans une ville, la narratrice, femme sans nom, travaille au noir la nuit dans un pub afin de dédommager la femme de théâtre qui la loge et de ramasser suffisamment d'argent pour repartir un jour. La narratrice à la dérive est en proie à des idées sombres. Elle se lève très tard l'après-midi, déjeune, dîne et soupe en même temps, pleure en écoutant de la musique. La rencontre avec le voisin inconnu, Wim, se déroule en deux temps. La première rencontre⁴ met en évidence une transformation. Elle vient de commencer sa séance de larmes en écoutant la bande sonore d'un film lorsqu'elle entend l'homme qui descend l'escalier. Voulant être certaine de voir de quoi il a l'air, elle ouvre la porte sans réfléchir et se retrouve nez à nez avec lui dans la cour intérieure : « Il a jeté son regard très bleu sur mon visage rougi et, sans même ralentir, il s'est dirigé vers la rue pour sauter dans sa camionnette » (Massicotte, [2000] 2004 : 85⁵). Cette rencontre se confirme comme destinale parce qu'elle se présente comme un événement qui dépasse la jeune femme. Allant au-devant de la rencontre, celle-ci se fait surprendre par le regard de l'autre jeté sur elle, qui la prend de court⁶. Voulant voir, elle est devancée par le regard de l'autre⁷. Cette expérience, qui précède en quelque sorte sa volonté explicite de provoquer l'événement, la fait muter du stade d'être rencontrant (l'être dans la rencontre en tant que

4. La rencontre est première non seulement au sens empirique du terme, mais également au sens phénoménologique : elle se donne comme primordiale.

5. Les renvois au *Cri des coquillages* seront désormais indiqués par la mention CC, suivie du numéro de la page.

6. Bien que provoquée, la rencontre s'avère autre que celle recherchée. C'est la condition *sine qua non* pour que la rencontre « fasse rencontre » (Duteille, 2003 : 143).

7. Le coup porté par la rencontre vient de ce décalage entre ce qu'elle s'attendait à rencontrer (voir) et ce par quoi elle a été rencontrée (vue).

celui qui rencontre) au stade d'être rencontré, c'est-à-dire que la rencontre lui donne ce qu'elle cherche et en même temps, ce qu'elle trouve la submerge, surpasse ses attentes (Duteille, 2003 : 206). Ce phénomène de surcroît ou d'excès crée en elle une onde de choc qui va se propager graduellement. En fait, tout se passe comme si le regard de l'autre « jeté » sur elle avait agi comme l'amorce, le détonateur d'un changement qui, bousculant les limites de son monde mélancolique (apathique), la renvoyait à elle-même et faisait naître en elle le désir. Le caractère soudain de cette mise en contact avec l'autre, telle une explosion, s'impose comme un événement aussi imprévisible qu'aveuglant.

Ne pouvant d'abord s'en représenter consciemment les effets, et sans qu'elle n'en sache la raison, son désir se portera en premier lieu sur un objet pouvant potentiellement acquérir le pouvoir d'exciter le sentiment sexuel par le regard : le tablier. L'après-midi suivant, la narratrice visite un musée. « Empreintes de tristesse ou de gaieté », les peintures n'éveillent en elle « qu'un seul sentiment, ni agréable, ni désagréable » (CC : 86). À cette sensation neutre se substituera le désir d'acheter dans la boutique du musée, et sans en connaître la raison, un tablier de cuisine. Elle prend conscience de son attirance pour cet homme le soir venu alors que, travaillant distraitement au bar, elle se surprend à guetter la porte, comme si le voisin pouvait tout à coup entrer et venir prendre un verre. Détachée de sa réalité par cette prise de conscience, elle est précipitée dans un monde parallèle, celui du rêve et de l'imaginaire. Elle se voit prenant l'initiative d'une seconde rencontre : « j'ai poussé le fantasme en imaginant qu'il s'assoit au bar, que je posais ma main sur la sienne en lui demandant ce qu'il voulait boire » (CC : 86). Mais elle ne connaît pas ses mains et ne parvient pas à les imaginer. Cette incapacité (de concevoir cet organe de la caresse que sont les mains) la perturbe, car elle met un terme au défilement des images fantasmées. Éveillée dans sa féminité par ce sentiment de manque, elle s'allume de façon instinctive : « Je ne me serais jamais doutée que les mains de quelqu'un pouvaient avoir une telle importance pour moi. C'était ainsi, je l'acceptais [...] » (CC : 87). Faisant

son chemin en elle, le désir la stimule et la pousse à agir. Éprouvant « le besoin de faire quelque chose » (CC : 87), elle provoque un nouvel événement. Après avoir enfilé le tablier, elle va cogner à la porte de l'inconnu avec l'excuse de lui emprunter du sucre, mais l'homme n'ouvre pas. Or, pour être en mesure de recevoir la rencontre, il convient d'être en phase avec le phénomène ; toutefois, la mise en œuvre d'une stratégie pour piéger l'autre représente un obstacle, car la rencontre a comme condition essentielle son imprévisibilité aux yeux du sujet.

La rencontre aura lieu le lendemain soir alors que la jeune femme ne l'a pas planifiée. Revenant chez elle tard dans la nuit, elle croit être suivie ; elle accélère le pas, les yeux rivés sur l'appartement du voisin dans lequel une lampe est restée allumée. L'occasion lui est donnée de provoquer (sans qu'elle l'ait planifiée) une nouvelle rencontre avec celui-ci. Alors que collée à la porte de l'homme, elle fait semblant de sortir sa clé, la silhouette immense qui la suit s'engage dans l'escalier. Elle se met à trembler en se « répétant que c'était vraiment l'occasion » (CC : 89). Après avoir chuchoté un petit « à l'aide ! », elle se met à frapper de toutes ses forces. L'homme ouvre la porte et sourit en regardant Van der Loop (un habitué du bar où elle travaille), qui se trouve derrière elle. C'est ce dernier, par qui elle croyait avoir été suivie, qu'attendait le voisin. Van der Loop lui entoure les épaules de ses bras et le plus naturellement du monde, comme s'ils s'accompagnaient, ils entrent ensemble dans l'appartement du voisin. Passée au stade de rencontre au contact de l'objet de son désir, la rencontrante reprend rapidement le dessus. Elle se projette dans la suite des événements : « J'avais envie qu'elles [les mains de l'homme] pétrissent mes seins [...] que les gros doigts fassent des tentatives dans tous mes orifices. [...] Je souhaitais que nous procédions, Wim et moi » (CC : 90). Visiblement attiré par elle – « Ses yeux bleus sont entrés dans les miens au moment où il me tendait un verre » (CC : 90) –, Wim lui suggère d'aller enfile son tablier. Van der Loop est toujours dans la pièce. Il lui propose de l'accompagner chez elle, mais elle sort sans qu'il « n'ait réussi à lever le petit doigt » (CC : 91). Après s'être dévêtue

pour mieux saisir sa proie, elle revêt son tablier. Considérant qu'elle a le regard trop doux pour un tel accoutrement, elle applique « un rouge vif aux lèvres ainsi qu'un sensuel trait noir sous l'œil qui [lui] donnait l'air coquin » (CC : 92). Cachée sous ce déguisement pour mieux se dévoiler au moment opportun, elle est persuadée que Wim ne lui résistera pas : « je serai seule avec les grandes mains gercées de Wim, ses yeux bleus qui vont s'arrondir en m'apercevant ainsi » (CC : 92). Elle se projette dans l'avenir et fantasme à l'idée qu'il la prenne et saisisse ses petites fesses blanches. Mais au moment où elle se prépare à sortir de l'appartement, elle croise Hanneke, qui l'empoigne fermement et se met à malaxer les attributs charnus qu'elle destinait à Wim. Dès lors, la narratrice renonce à l'idée d'aller rejoindre l'homme d'en haut : « Wim rêvait peut-être de moi dans le lit qui craquait au-dessus de nous. Je ne pouvais plus monter le rejoindre » (CC : 93).

Cette nouvelle met en évidence des tentatives de rencontre entre la narratrice et Wim qui, bien que trahissant des caractéristiques destinales (des contretemps imprévus, des éléments transformateurs), ne trouvent pas leur issue. On assiste à une succession d'amorces de rencontres qui alimentent l'imaginaire du sujet (désirant) à défaut de se concrétiser. Tel un effet de ressac, l'intentionnalité désirante porte la jeune femme à aller de l'avant, mais la conséquence de cette manœuvre la ramène systématiquement vers l'arrière avec une force égale, la tenant éloignée de l'événement désiré. Ballottée, sans amarre, elle cherche en vain à provoquer la rencontre avec Wim afin de trouver une accroche à partir de laquelle elle aurait enfin la certitude d'exister aux yeux et sous les mains de l'autre. Or, la rencontre obéit à sa propre loi. C'est là un des paradoxes concernant ce phénomène : il n'y a pas de rencontre possible sans disponibilité (Zarifian, 1993 : 145), mais « là où la stratégie est, la rencontre n'est pas et réciproquement » (Duteille, 2003 : 437). La rencontre reprend son droit dans la mise en avant inattendue d'Hanneke plutôt que de Wim. Ainsi, ce n'est pas auprès de Wim, sur lequel elle avait cristallisé son désir, que pourra finalement se matérialiser le

début d'une véritable rencontre, mais bien auprès d'Hanneke, qui la regarde et la façonne. À travers l'analyse qui suit de la nouvelle « De rien du tout », tirée du même recueil, se dessine, comme à travers la précédente un cas où la rencontre destinale est fragmentaire. Toutefois, c'est l'inverse qui s'y produit : l'intentionnalité n'arrive pas à y reprendre ses droits.

« DE RIEN DU TOUT »

La nouvelle « De rien du tout » est le récit d'une femme qui tarde à rentrer chez elle. Le colloque auquel elle a participé est terminé, mais elle n'a pas encore complètement quitté l'hôtel et marche le long de la mer afin de conserver vivace en elle l'image d'un homme venu l'entendre. S'adressant à ce dernier à la deuxième personne du pluriel, elle se remémore l'événement de leur rencontre et le prolonge dans un devenir hypothétique. Tel un coup de foudre, l'attirance pour ce spectateur a été aussi inattendue qu'inexplicable⁸ : « Je n'avais jamais eu de spectateur tel que vous à une conférence. Ce n'était pas vos cheveux roux, vos mains joufflues, votre bague en or. Ce n'était pas votre accent d'homme venu du nord. Je ne sais tellement pas ce que c'était » (CC : 118, 120). La rencontre a pris la forme d'un regard murmurant le désir :

Quand j'ai parlé, murmuré peut-être, dans le micro, ces mots que je vous adressais comme au petit creux d'un oreiller. De temps en temps je vous voyais réussir à détacher vos yeux de mes lèvres et incliner les paupières [...] (CC : 118-119).

[...] vous avez lu mes yeux. Vous avez lu. Vous avez bien lu avant de vous en aller. J'avais envie de vous (CC : 118).

8. On reconnaît dans le coup de foudre la « mécanique de la contre-expérience ou de la contre-intentionnalité, dans laquelle “le Je ne peut s'identifier lui-même comme tel qu'en admettant la présence sur lui d'un tel phénomène” » (Marion, cité dans Duteille, 2003 : 361).

Toutefois, ni l'un ni l'autre n'a donné suite à cet échange. La mise en contact de l'un et de l'autre a suscité un mélange entre peur et désir, et l'homme a disparu après lui avoir serré la main :

Vous avez empoigné des mains décidées, vous avez serré la mienne deux secondes de plus, puis vous avez détourné la tête, refusant d'apercevoir cette nouvelle issue dans votre vie. Quand vous vous êtes retourné, c'est moi qui ai regardé ailleurs. Quelque chose d'important m'aurait appelée (CC: 120).

L'un comme l'autre auraient perçu la charge destinale potentielle que cette rencontre recelait, mais par manque de certitude, de détermination ou simplement d'à-propos, ils auraient choisi de ne pas en faire leur destin :

Si vous aviez eu un peu plus d'assurance, vous auriez été sûr de ce que vous avez senti, perçu, à ce moment-là. Si j'avais eu un peu plus d'assurance, aussi, je n'aurais pas regardé ailleurs et j'aurais consenti à ce que nos regards se jettent l'un dans l'autre, se chargent de quelque chose d'indicible qui nous aurait certainement fait reprendre l'ascenseur pour remonter en silence dans l'une ou l'autre de nos chambres (CC: 120).

On peut s'interroger sur la symétrie des sentiments exprimés par la narratrice. La réciprocité était-elle réellement au rendez-vous⁹? Si la conférencière a éprouvé une attirance forte plus ou moins immédiatement, il peut ne pas en avoir été de même pour ce spectateur anonyme dont on ne suppose les sentiments qu'à travers le prisme de son regard à elle. Il y a lieu en effet de se questionner à propos d'une rencontre qui se réduit à presque rien, à un regard ouvrant non pas sur un dialogue entre les protagonistes, mais sur un monologue intérieur à travers lequel la narratrice a projeté une rencontre charnelle idéalisée :

9. Quand elle provoque un choc, la rencontre comprend toujours une part de nébulosité. Aussi la compréhension de son sens implique-t-elle une forme de mise en récit, de remaniement en fonction de ses intentions (Duteille, 2003 : 392).

[...] si nous nous étions retrouvés nus dans la chambre, c'est que nous aurions eu de l'assurance, oui, alors imaginons que tous nos gestes auraient été aisés, fluides. Imaginons que nous nous serions aimés jusqu'à ce qu'en un même souffle, nous échouions comme la petite vague à mes pieds (CC: 120).

Plutôt que de saisir l'opportunité de la rencontre véritable, la narratrice a choisi de s'en détourner. Regardant ailleurs, elle a préféré cultiver seule l'émoi du premier instant afin d'entretenir le feu d'un événement où l'autre était absent¹⁰.

Choisissant délibérément de ne pas s'exposer à la rencontre, elle est néanmoins rencontrée par quelque chose. Quelque chose dans cet autre – « Je ne sais tellement pas ce que c'était » (CC: 118) – a ouvert en elle la fenêtre de la créativité. Cette rencontre quasi virtuelle lui a permis de bâtir une passerelle d'un monde à un autre, de celui de la vie quotidienne à celui du rêve et du fantasme, d'un temps à un autre, du passé qui exprime ce qui s'est réellement produit au conditionnel qui traduit ce qui aurait pu se produire. Principale figure spatiale de la nouvelle, la mer illustre ce passage d'un état fermé à un autre ouvert sur l'infini¹¹, état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles. En créant une rupture dans la routine de cette femme, cette rencontre l'a dévoyée momentanément de son quotidien afin de mieux le lui révéler. Cette juxtaposition entre les possibles

10. La narratrice est conforme à l'idée qu'il est préférable de vivre dans la certitude de l'ennui que dans l'incertitude d'un avenir meilleur. Comme l'explique Gaëtan Brulotte, en citant, à titre d'exemple, la nouvelle éponyme de *Caravane* d'Élise Turcotte (Leméac, 1994), cette recherche de l'autre, vouée en quelque sorte à l'échec en raison de la passivité des femmes en présence d'hommes qui, de leur côté, attendent en vain une initiative féminine, est une caractéristique de la nouvelle québécoise manifeste dans la dernière décennie du XX^e siècle : « Le regard un moment tendu vers l'autre, le cœur en poupe, retourne vite s'asseoir à sa place pour s'abriter derrière ses paupières. Tout se passe comme si les relations traversaient un moment historique d'ajustement dans un monde transformé » (2010 : 253).

11. « La mer [...] est un repère. Un repère d'absence de repères, puisqu'il s'agit pour moi de l'image la plus forte de l'infini, de l'indéfini » (Massicotte, 2002 : 11).

de cette rencontre à sa réalité quotidienne a dévoilé celle-ci dans toute sa morosité. À travers la lecture que l'être rêvé aurait fait de ses yeux se révèle la grisaille de sa propre vie familiale et amoureuse : « j'aurais raconté combien je suis heureuse avec elle [sa fille handicapée] et Vincent [son conjoint] et vous ne m'auriez pas crue, évidemment, parce que vous auriez lu dans mes yeux comme dans le ciel qui va pleuvoir » (CC : 121). Tout en restant elle-même, la narratrice n'est plus la même à la suite de cette rencontre. L'homme a bousculé ses repères. Il a laissé en elle une sorte d'empreinte qui se traduit par un vide, « un vide de rien du tout. Un petit creux, comme on dit lorsqu'on parle de l'estomac » (CC : 118). L'absence de cet homme n'est pas la cause du creux qu'elle porte désormais en elle, celui-ci en aura été plutôt le vecteur, révélateur d'un manque découlant de l'absence de rencontres ou de vie amoureuse authentique¹².

Toutefois, cette prise de conscience n'entraîne pas de transformation destinale ou de tentative de réorganisation autour d'un autre quotidien. La narratrice quitte la plage, lieu d'expression du vide dont elle souffre et par lequel elle cultive le rêve, pour regagner sa voiture, synonyme d'oubli et de retour à une vie normale : « je marche avec votre image, un peu encore, seulement jusqu'à la voiture. Après [...] je quitterai l'hôtel et roulerai jusqu'à vous effacer complètement avant de regagner ce qu'était ma vie » (CC : 121). Elle retourne à sa vie d'avant avec son petit creux, sa petite faim de bonheur : « J'arriverai à l'heure du souper. Devant le visage tordu de ma fille attablée, je ferai semblant de croire à un sourire. Vincent me demandera si j'ai faim. Je répondrai que j'ai un petit creux, de rien du tout » (CC : 121). Le choc consécutif à la vue de cet homme et la rupture temporelle

12. Parlant toujours de la tendance qui caractérise les nouvelles de la dernière décennie du XX^e siècle, Brulotte écrit, en citant l'exemple de Danielle Dussault dans *L'alcool froid* (L'instant même, 1994), qu'« on finit par comprendre que "son propre personnage n'est plus qu'une coquille vide quand il est privé d'amour". [...] D'une histoire à l'autre, on entend le cri de ces femmes solitaires qui appellent l'autre et l'amour au plus profond de leur être » (2010 : 252).

qui en a découlé ont fait advenir la possibilité d'un destin qui n'a pas encore pris forme. Ainsi, tout se passe comme si l'événement de la rencontre avait déposé en creux tous les éléments propices aux changements, mais que ceux-ci demeuraient, pour l'instant, à l'état latent de possibles rêvés, non vécus. On doit ici parler de l'hypothèse d'une « destinalité virtuelle » (Duteille, 2003 : 440). À la différence de la nouvelle précédente où la protagoniste cherchait à forcer l'événement de la rencontre, à la devancer au point de la manquer, c'est l'inverse qui se produit dans « De rien du tout » : la narratrice cherche plutôt à se détourner de la rencontre véritable. Elle n'en demeure pas moins en attente de rencontre (amoureuse) et finit par être affectée, touchée par ce qui lui est extérieur. Toutefois, la prise de conscience de sa petite faim de bonheur qui en découle n'entraîne pas de transformation destinale véritable. Tout se passe comme si l'intentionnalité n'arrivait pas, du moins dans l'immédiat, à reprendre ses droits.

« UN LIVRE »

Dans l'analyse des nouvelles précédentes, j'ai mis en évidence les deux premiers niveaux de gradation qui caractérisent la rencontre : le premier étant celui d'un acte manqué par une trop grande intentionnalité, et le second amenant à une prise de conscience du sujet sans toutefois impliquer la réorganisation de son existence par manque d'intentionnalité. Tirée de son plus récent recueil de nouvelles intitulé *Partir de là*, « Un livre » illustre le troisième niveau de gradation, celui de la rencontre destinale qui amorce un changement lié à la prise de conscience.

La nouvelle relate l'histoire d'une femme qui tente de se départir d'un livre offert quelques années plus tôt par sa mère. La page de garde a été annotée par cette dernière. Dans le cœur de la destinataire, cette note provoque un sentiment contradictoire qui impose une forme de barrière infranchissable entre elle-même et le livre. Cette contradiction s'exprime à deux niveaux. Le premier concerne une forme d'attachement atavique au livre offert par sa mère, le second exprimant une répulsion qui ne lui

permet pas de se l'approprier. Elle a passé les dernières années à remettre à plus tard cette lecture. De déménagement en déménagement, elle a remballé le bouquin avec les autres dans des cartons remplis de promesses, jusqu'au jour où elle décide que cela a assez duré et qu'il faut qu'elle s'en départisse. Ne sachant trop comment s'y prendre – on ne donne pas « un livre avec un mot qui nous est destiné » (Massicotte, 2009 : 48¹³) –, elle décide de le laisser tomber quelque part. Elle « abandonne » l'objet sur un banc désert, en plein soleil, au centre-ville, puis entre se rafraîchir dans un café plein à craquer. Laissant le hasard opérer, elle avale un thé et attend. Arrivé à la hauteur du banc, sans s'arrêter, un jeune homme attrape le livre et commence à le lire tout en marchant. Elle lui emboîte le pas et le suit à son insu jusqu'à ce qu'il disparaisse, son livre à la main, dans un taxi.

Ce processus de rupture s'élabore en trois phases. Amorcée par le refus de lire le livre, l'idée de la séparation mûrit à travers l'élaboration d'une stratégie qui consiste à laisser le hasard décider de la suite, la sienne et celle du livre. La rencontre avec le jeune homme, qui correspond à la troisième phase de ce processus, marque le caractère irréversible de son mouvement. Sans l'arrivée de ce garçon, la narratrice, comme elle le dit elle-même, aurait sans doute repris le livre pour d'autres années sans le lire. À partir du moment où le jeune homme s'approprie le livre, elle n'est plus en mesure de faire marche arrière. Elle ne peut que se laisser entraîner dans un processus de rupture vis-à-vis duquel elle n'a plus aucun contrôle. Ce changement de statut, de sujet rencontrant à sujet rencontré, entraîné par le basculement des forces en présence (la rencontre prend le dessus sur la stratégie), suscite la peur dans un premier temps, sentiment naturel à l'approche de l'inconnu : « J'avais peur de le perdre et de perdre mon livre. Les deux me tenaient en laisse sur le trottoir brûlant. Comme, elle au moment où elle m'avait offert

13. Les renvois à *Partir de là* seront désormais indiqués par la mention *PL*, suivie du numéro de la page.

l'exemplaire avec sa maudite inscription... » (*PL* : 49). La narratrice prend conscience qu'elle n'a non seulement aucune maîtrise sur la situation (sur le livre), mais qu'elle n'en a jamais eu. Son attachement exprimait plutôt en réalité la domination affective exercée par sa mère¹⁴. Il lui semble, en effet, qu'en dépit du caractère irréversible découlant du fait accompli (la rupture d'avec le livre), cette dernière intervient encore dans ses décisions :

« Tu n'aurais pas dû t'en départir. Il existait une correspondance directe entre toi, ce que je t'ai écrit et certains passages du livre, mais tu n'y auras jamais accès parce que tu es trop sottise pour t'être donné la peine de lire ». Sottise, c'est bien le terme qu'elle aurait employé. Elle utilisait tellement de mots durs lorsqu'elle s'adressait à moi (*PL* : 49).

À travers le fil conducteur de cette rencontre qui lui révèle la charge symbolique du livre, la narratrice saisit la nature des liens qui la retenaient prisonnière : « Des livres, elle m'en avait [...] offert. J'avais longtemps cherché des liens entre le contenu des bouquins et ce qu'elle aurait pu vouloir me dire. Je m'étais accrochée à cette idée que derrière les mots [...] se cachait un peu de tendresse » (*PL* : 49).

Aussi, elle finira par comprendre que la meilleure façon de mettre un terme à cette recherche stérile d'amour et d'affection maternelle passe par le fait de se départir du livre :

Pas d'acharnement. « Pas d'acharnement thérapeutique », avait-elle écrit. C'est bien pour cela que je l'ai fait débrancher. Me départir du livre, maintenant je le sais, était la meilleure façon de me débrancher [...] de ma mère (*PL* : 49).

La narratrice comprend cela au moment même où le jeune homme consulte sa montre, comme s'il lui annonçait que c'était maintenant l'heure d'en finir. Elle le regarde

14. On reconnaît là l'image de la mère qu'en brossent les nouvellistes québécois des années 1990 : les mères « sont tantôt indifférentes à leur progéniture, tantôt irritantes ou méchantes à leur endroit » (Brulotte, 2010 : 259).

[...] héler un taxi en brandissant le livre dans les airs et c'est comme s'il le passait sous son nez à elle. Comme si elle avait pu encore tout épier de là où elle se trouvait. Le taxi s'est arrêté. Le jeune a recommencé à lire une fois assis sur la banquette arrière, après avoir étiré le cou pour souffler l'adresse au chauffeur. [...] Puis [le taxi] a disparu [...] (*PL* : 49-50).

Cette rencontre qui prend la forme d'une filature s'apparente à un parcours initiatique. Elle a un double sens, spatial et spirituel. Spatial parce qu'elle s'exprime sous la forme d'un déplacement à travers la ville, mais aussi spirituel parce qu'elle se manifeste comme une opportunité de progresser en acquérant de nouvelles connaissances. Le parcours et les détours à travers la ville que lui fait vivre sa filature l'ouvrent à une meilleure connaissance d'elle-même en s'opposant aux correspondances directes exprimées par sa mère entre sa fille, ce qu'elle avait écrit et certains passages du livre. Cet homme qui se dirige vers l'inconnu et que la narratrice a choisi de suivre peut être identifié comme une figure de « passeur » (Lahaie, 2009 : 71). Il aide la protagoniste à affronter et à vaincre ses peurs. À l'inverse de cette dernière qui n'avait jamais pu dépasser les quelques phrases rédigées sur la page de garde, le jeune homme y parvient, lui. « Il ne se laissait pas dissuader » (*PL* : 49). C'est en l'observant qu'elle a compris que « continuer au-delà de ce qui reste derrière soi représente un défi » (*PL* : 49). Instrument de son émancipation, le jeune homme, en grim pant dans un taxi, a mis un terme à la filature et conforté la narratrice dans son intention de rompre le lien maternel qui l'avait jusqu'alors rattachée ou retenue au livre.

La narratrice est marquée, touchée par cet événement. La séparation d'avec le livre est traumatisante. Elle subit un choc, comme on accuse un coup à la suite d'une explosion. L'expression de cet ébranlement prend la forme d'une parenthèse de silence : « On aurait dit que les travailleurs avaient cessé de casser l'asphalte et les automobilistes de klaxonner » (*PL* : 50). Ce silence donne à la rencontre son poids destinal. Il matérialise l'après-coup et symbolise le trait d'union (le passage) entre la

narratrice d'avant et celle qu'elle est devenue ou en train de devenir : « Je suis restée longtemps, tout en sueur dans ce faux silence de la rue qui grouillait, à observer le reflet de mon corps dans la vitrine » (*PL* : 50). Puis à un certain moment, elle se rend compte qu'il s'agit d'une librairie et elle y entre. Grâce à cette rencontre, la narratrice a tranché définitivement les liens qui la retenaient encore à sa mère et a retrouvé la liberté d'aborder un livre pour ce qu'il est, débarrassé de toute autre valeur que celle d'être lu.

Dans cet essai, j'ai analysé trois nouvelles de Massicotte à la lumière de la théorie phénoménologique de la rencontre destinale développée par Duteille. La mise au jour de ce réseau thématique m'a permis de mettre en évidence des éléments de l'œuvre de Massicotte qui autrement seraient ignorés¹⁵. Il convient de souligner qu'il n'y a pas lieu de parler de rencontres destinales complètes. Il s'agirait plutôt d'embryons de rencontres destinales. Les nouvelles sélectionnées illustrent trois niveaux de gradation. Tirée du *Cri des coquillages*, « Le tablier » met en scène des tentatives de rencontres qui, bien que présentant des éléments destinaux, ne trouvent pas leur issue. Le caractère destinal de la rencontre déraile à cause de la trop grande intentionnalité. Tirée du même recueil, « De rien du tout » met en relief une prise de conscience du rencontrant devenu rencontré, mais sans transformation radicale par manque d'intentionnalité. Au contraire, la troisième nouvelle, tirée de *Partir de là*, matérialise l'amorce ou le début d'un changement lié à la prise de conscience. Enfin, la rencontre dans ces trois nouvelles se décline de manière différente, allant d'une interaction brève dans les deux premières à une absence d'interaction dans la dernière. Paradoxalement, c'est dans l'absence d'interaction que l'événement se révèle le plus significatif. Ainsi, le caractère destinal d'une rencontre ne se

15. L'examen de ces trois nouvelles à travers le prisme du thème de la rencontre permet aussi de confirmer une tendance manifeste (révélatrice de la société) dans les textes des nouvelliers québécois des années 1990 : la récurrence de l'évocation des difficultés relationnelles au sein du couple et de la famille (Brulotte, 2010).

LE PHÉNOMÈNE DE LA RENCONTRE DESTINALE

mesurerait pas à l'intensité du contact, mais plutôt à une prise de conscience déterminante qui entraînerait un changement de comportement permanent, une nouvelle manière d'être en rupture avec ses valeurs et ses pratiques.

BIBLIOGRAPHIE

- AMYOT, Linda (2006), « Sylvie Massicotte, l'insoutenable solitude de l'être », *Nuit blanche*, n° 102 (printemps), p. 35-39.
- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)
- BRULOTTE, Gaëtan (2010), *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise. (Coll. « Littérature. Cahiers du Québec ».)
- DUTEILLE, Cécile (2003), « Anthropologie phénoménologique des rencontres destinales ». Thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry–Montpellier III.
- GUITTON, Jean (1970), *Histoire et destinée*, Paris, Desclée de Brouwer.
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même.
- MARION, Jean-Luc (1992), « Le phénomène saturé », dans Jean-Louis CHRÉTIEN (dir.), *Phénoménologie et théologie*, présentation par Jean-François Courtine, Paris, Critérior, p. 79-128. (Coll. « Idées ».)
- MASSICOTTE, Sylvie ([2000] 2004), *Le cri des coquillages*, Québec, L'instant même.
- MASSICOTTE, Sylvie (2002), *Au pays des mers*, Montréal, Leméac.
- MASSICOTTE, Sylvie (2009), *Partir de là*, Québec, L'instant même.
- ZARIFIAN, Edouard (1993), « Le désordre de l'autre », dans Félicie NAYROU et Alain RUDY (dir.), *La rencontre, figure du destin*, Paris, Autrement, p. 144-151. (Coll. « Mutation ».)

« LE CONTOUR DES CHOSES¹ » :
LECTURES DE L'OBJET
DANS *LES YEUX DES AUTRES*
DE MICHÈLE PÉLOQUIN

Emmanuel Bouchard
Cégep de Sainte-Foy

Les objets sont une langue.
Claude DUCHET,
« Roman et objets : l'exemple
de *Madame Bovary* ».

Dans le texte d'ouverture du recueil de nouvelles *Les yeux des autres* de Michèle Péloquin, la narratrice se rappelle un après-midi passé en famille au cours duquel sa mère trouve la mort pendant son sommeil. Le ruban de satin jaune du titre, c'est celui que la petite Gabrielle s'est amusée à promener sur le visage de sa grand-mère *endormie* sous le tilleul ; c'est aussi l'objet qui, après le drame, demeure accroché par hasard à la balustrade de la terrasse et qui, lorsque la narratrice le ramasse pour le mettre dans sa poche, déclenche les larmes jusque-là retenues. Relais temporel, il abolit le filtre embrouillant la perception de cette femme qui, depuis le début de la nouvelle, bien qu'elle prétende

1. (Péloquin, 2004 : 15). Les renvois aux *Yeux des autres* seront désormais indiqués par la mention *YDA*, suivie du numéro de la page.

se souvenir de tout, traite les événements avec une certaine distance émotionnelle, que renforce d'ailleurs l'atmosphère de langueur où baigne le personnage. En plus de détenir un rôle symbolique ou métonymique, l'objet conditionne la psychologie. Dans plusieurs nouvelles du recueil, il sert d'appui aux personnages, comme si, dans la détresse ou la difficulté, il devenait pour eux un repère sûr ou que sa matérialité leur permettait de prendre la mesure de la réalité. Comme le cadre des fenêtres qu'aime photographier la narratrice de la nouvelle « La photo de vacances », l'objet semble avoir ce pouvoir d'*isoler*, de retenir non seulement la beauté (YDA : 97), mais l'ensemble d'une situation, un moment, un sentiment, etc. Ailleurs, il retrouve la fonction que lui ont attribuée certains auteurs réalistes depuis le XIX^e siècle : celle de révéler le caractère, la condition ou la vie d'un personnage.

Nous examinerons ici les statuts et les rôles de l'objet dans les nouvelles du recueil. Dans un genre littéraire qui, d'une certaine manière, a légitimé la banalité (ou ce qui paraît tel), comment pouvons-nous comprendre la présence de ce « détail insignifiant », pour employer l'expression de Roland Barthes (1968 : 85) ? Effet de réel ou autre chose ? Notre hypothèse est que l'objet – et les problèmes qu'il soulève dans l'œuvre – doit être mis en relation avec la solitude des personnages², pas simplement parce qu'il représente une source de réconfort, comme en témoigne le premier paragraphe de la nouvelle « *Une et seule* » (YDA : 94), mais parce qu'il entretient avec cette solitude une parenté évidente, qu'il procède d'une même dynamique : un mouvement vers la singularité, le restreint, l'isolable, un mouvement qui, en outre, est précisément celui de la nouvelle telle

2. Dans le concert d'éloges qui a suivi la parution du recueil, les critiques l'ont noté : Péloquin donne de l'amour, qui constitue le thème central de son livre, un portrait plutôt sombre et fataliste. Les tentatives désespérées de ses personnages, comme leurs échecs les plus criants, révèlent les mêmes angoisses devant la solitude ; ils se retrouvent, en définitive, confrontés à eux-mêmes et aux limites de leur pauvre existence, la seule dont ils savent à peu près tracer les contours.

que la conçoivent un bon nombre d'auteurs québécois depuis trente ou quarante ans.

Pour arriver à établir un lien entre l'objet et la psychologie, il importe d'en déterminer et d'en expliquer la nature. Des nouvelles du recueil à l'étude se dégagent au moins trois types de relations : a) la relation métonymique ; b) la relation antinomique ; c) la relation polysémique ; trois axes de lecture qui guideront notre travail.

MÉTONYMIE

Il n'est pas de nouvelle du recueil qui illustre plus clairement qu'« Intermittence » le rapport métonymique entre l'objet et le personnage. La narratrice, une femme esseulée, y évoque dès les premières phrases l'attention qu'elle met à conserver intactes dans son appartement les traces du dernier passage de son amant : « Parfois, il m'arrive de ne pas ranger ce qu'il a déplacé – la bouteille de shampoing sur le bord de la baignoire, un sac de biscuits vide sur la table de la cuisine – seulement pour prolonger sa présence » (*YDA* : 40). Avec cet homme qui, au passage, s'arrête chez elle pour prendre, en plus de son corps, « [s]es cigarettes, [...] [s]a bière, [s]on vin, [s]on porto » (*YDA* : 41), la femme espère une relation qui s'étirerait sur plus de quelques heures. Les objets que l'homme utilise ou ceux qu'il oublie et les aliments qu'il consomme agissent dans son esprit comme de véritables reliques : ils constituent les « miettes d'amour » (*YDA* : 41) dont elle croit devoir se contenter, des preuves concrètes que sa solitude est interrompue de façon intermittente³.

3. Ce pouvoir de l'objet sur la solitude est également évoqué dans « *Une et seule* » : « *Les enfants ressentent aussi, par instinct, la solitude des autres. Ils demanderont, d'un air triste, pourquoi vous êtes seul dans votre maison, et vous laisseront en partant leur objet préféré, une plume ou un avion, en promettant de revenir* » (*YDA* : 94). Le contexte et les enjeux de cette scène sont différents de ceux de la nouvelle qui nous occupe ; il faut néanmoins souligner le caractère temporaire du soulagement que produit l'objet chez le personnage. Laisser un objet derrière soi, c'est promettre (consciemment ou non) de revenir, s'y obliger peut-être.

Mais quels sont exactement ces objets et que révèlent-ils de la situation de cette femme, de son drame intérieur ? Une bouteille de shampoing, un sac de biscuits vide, *son* journal et *son* briquet (ceux de l'amant). Objectivement, leur signification se limite à peu de chose : le journal contient les mots du quotidien, renouvelables jour après jour, éphémères donc, des mots qui en évoquent d'autres, « fous » et « empressés », prononcés une fois par l'homme qui lui-même apparaît et disparaît de la vie de la narratrice ; le briquet évoque le feu, mais un feu éteint, potentiel, tout au mieux éphémère lui aussi, à l'image de ce qui unit les amants ; le sac de biscuits vide, l'amour consommé, et la bouteille de shampoing, la purification. Il est pourtant nécessaire d'aller au-delà des qualités intrinsèques de ces objets pour en saisir le sens et la portée. Les observer de biais, se placer, comme lecteur, dans le « mouvement perceptif » du personnage, pour reprendre l'expression de Jacques Dubois (2000 : 93-94), c'est considérer les objets également dans ce qui les entoure, accomplir leur « subjectivation ». Dans « Intermittence », la bouteille de shampoing, le sac de biscuits vide, le journal et le briquet reposent sur des surfaces stables : le bord d'une baignoire, une table de cuisine, une table à café et une table de chevet. Ils ont été abandonnés ou oubliés par l'amant de passage, dont la négligence et l'empressement sont directement inscrits dans leur emplacement, tout comme la sporadicité des rencontres amoureuses. En les laissant à leur place, la narratrice prolonge peut-être moins la présence de l'amant qu'elle ne perpétue son propre drame, précisément le *passage* de l'amant, s'engluant dans une forme d'apitoiement de plus en plus visible au fil de la nouvelle qui lui fait affirmer notamment que « la vie est brutale » (*YDA* : 41). Ces surfaces où reposent les objets, où traînent « des miettes d'amour », ne représentent-elles pas la seule stabilité de cette femme qui vit dans la passivité de l'attente ? Et encore, est-ce un hasard si, d'une fois à l'autre, la surface rétrécit (la table de cuisine, la table à café, la table de chevet), comme s'il y avait, dans cette transformation des objets, dans l'amincissement de l'espace

réservé à une relation amoureuse de courte durée, l'évocation de la pulsion de mort qui surgit de la finale ?

Mon regard se prend dans les replis d'une serviette de bain encore humide, laissée sur ma commode... Le sommeil ne vient pas. Encore combien de jours, de semaines, de mois, d'années, seule ? Et si cela ne devait jamais avoir de fin ? Parfois, il m'arrive d'envier les étoiles qui disparaissent à l'aube (*YDA* : 41).

Difficile de l'admettre. Il semble néanmoins évident que l'objet, qui remplace imparfaitement son détenteur, perd de son pouvoir au fil du texte. Associé d'abord au passage de l'amant, il ouvre une nouvelle voie dans la vie du personnage : l'éternité de la solitude, puis peut-être celle de la mort. C'est dire, étonnamment, que la nouvelle proclame à la fois sa toute-puissance et sa défaite.

La nouvelle « *Pause* » joue également sur le sentiment contradictoire d'une femme qui perpétue dans des objets ou des détails la présence d'un ancien amoureux :

Parce qu'il y a les dimanches après-midi qui me rappellent la légèreté de mon corps sur le tien, les matins de pluie, les samedis de canicule, mais aussi les jeudis, les mardis, la marque de tes cigarettes dans toutes les tabagies, celle de ta voiture à tous les coins de rue, les biscuits au beurre que tu aimais, cette chanteuse que tu détestais (*YDA* : 58).

L'objet et le détail agissent encore comme les témoins d'un amour passé, avec le bonheur et la douleur que cela implique. Si « *Intermittence* » semble mettre en scène une forme de fétichisme dont la narratrice ne menace de se défaire qu'en disparaissant, le deuxième texte s'ouvre sur une prise de conscience qui suppose une distance mieux affirmée entre l'amoureuse et les objets et détails associés à l'homme : « *Il semblerait qu'on doive apprendre l'oubli en même temps que l'amour. Mais moi, je te jure, je n'oublierai jamais* » (*YDA* : 59).

Comme l'évoque son titre, qui réunit lui-même, sinon exactement des objets, des choses, le texte « *Noix de cajou et gelée de canneberge* » raconte le réveillon de Noël de deux sœurs et d'un

enfant en bas âge. La narratrice et sa sœur auront fait de leur mieux pour recréer la magie nécessaire à la fête : nourriture, cadeaux, messe de minuit de la télévision, souvenirs d'enfance, rigodons de la radio, etc. ; tout, en somme, pour que « ça fasse Noël » (l'expression revient trois fois dans le texte), pour créer l'illusion qui ferait oublier, le temps d'une soirée, la misère de la sœur monoparentale. Mais l'infortune du personnage pointe partout, à travers les plaintes formulées ici et là (« — Y aurait pu neiger, maudine, ç'aurait fait plus Noël ! » ; « — Y aurait pu au moins m'appeler pour me souhaiter un joyeux Noël... » – *YDA* : 18, 19) ou dans les commentaires de la narratrice (« Ma sœur a les traits tirés ; depuis plus de deux mois, elle n'a pratiquement pas dormi. Sa voix doit contourner tant de nuits blanches pour parvenir à vibrer ! § [...] J'entends aussi ma sœur pleurer en catimini » – *YDA* : 18-19). Elle n'est pourtant nulle part ailleurs plus clairement évoquée que dans la troisième phrase de la nouvelle, nominale, qui constitue une liste d'objets étendus « pêle-mêle » sur la table de cuisine :

[...] le siège du bébé, des paquets de cigarettes vides, le numéro de téléphone du CLSC, le budget du mois calculé et recalculé sur des feuilles et des feuilles de papier éparées, et le récepteur Fisher Price par lequel on entend se réveiller le Bilou, ainsi que nous l'avons surnommé (*YDA* : 18).

Tout le personnage et sa vie se retrouvent dans ces objets : a) les difficultés financières, l'éparpillement matériel et émotionnel causé par une mauvaise expérience amoureuse, mais simultanément l'acharnement à reprendre le contrôle, à *calculer* et à *recalculer* ses chances et ses moyens d'y arriver ; b) un mode de compensation physique et émotionnelle, toujours mené à son terme pourtant, multiplié et *vide*⁴ ; c) le positionnement dans le

4. Comme dans la nouvelle « Intermittence », où la narratrice attire l'attention sur un sac de biscuits vide laissé sur la table de la cuisine, il semble y avoir dans les paquets de cigarettes vides le signe du temps épuisé, de l'action réalisée et donc, également, du manque et peut-être de la solitude, dont il est si souvent question dans ces textes comme dans l'ensemble du recueil.

monde, la volonté de maintenir le lien avec l'autre à différentes échelles (sociale, familiale et parentale) ; d) la protection de l'enfant, son confort et sa sécurité, valeurs-cadres d'une mère elle-même vulnérable (le siège et le récepteur sont placés au début et à la fin de l'énumération).

Le rapport métonymique entre le personnage et l'objet se dessine de façons bien différentes dans les deux nouvelles que nous venons de décrire. La première divergence porte sur le statut narratif de ce rapport. Dans « Intermittence », la métonymie est intégrée à la fiction ; la narratrice en a pleinement conscience et le confirme dès la première phrase : l'objet « prolong[e] [la] présence [de l'amant] » (*YDA* : 40). Rien de tel dans « Noix de cajou et gelée de canneberge », où la narratrice balaie le décor sans commenter le pouvoir des objets, laissant au lecteur le soin de tirer les ficelles et de solliciter des clés qui l'obligent justement à sortir du texte. C'est précisément ce qui forme la différence la plus importante entre les deux nouvelles : la portée du rapport métonymique qui s'y dessine. Les objets oubliés ou abandonnés sur les tables dans « Intermittence » n'ont de signifiante que dans leur contingence. Ils appartiennent à l'existence immédiate et semi-clandestine de deux individus et n'ont un sens réel que pour l'un d'entre eux ; un sens singulier dans une vie singulière, soumis à un ensemble d'observations et de souvenirs qui ne franchiront jamais les murs de l'appartement de la narratrice, sa solitude en quelque sorte. Pour sa part, « Noix de cajou et gelée de canneberge » invite à une lecture sociale des objets, peut-être d'abord parce que les personnages que la nouvelle met en scène s'inscrivent plus directement dans le social. Le cadre spatial des deux textes est pourtant le même, un appartement en ville, mais le monde et la société pénètrent de façon plus ouverte et moins exclusive dans le second : la présence de la narratrice et de l'enfant auprès de la sœur est continue alors que l'amant de la première nouvelle est toujours absent ; la télévision, la radio, les étudiants qui passent dans la rue, qui entrent et qui sortent de l'immeuble, tous ces bruits traversent les murs de l'appartement ; le concierge portugais qui, à la fin, vient offrir aux deux femmes

le moyen de sortir en les menant en voiture à un endroit de leur choix. Les « paquets de cigarettes vides, le numéro de téléphone du CLSC, le budget du mois calculé et recalculé sur des feuilles et des feuilles de papier éparses » disent quelque chose, non seulement de l'existence individuelle du personnage, mais de sa condition sociale : une jeune femme séparée depuis peu, laissée à elle-même avec un enfant sur les bras, qui chaque mois fait des pieds et des mains pour réunir l'argent nécessaire aux besoins de sa *famille*. Le portrait est net, et ce ne sont pourtant pas les discrètes allusions de la narratrice qui permettent de le tracer, mais bien davantage le pouvoir de connotation de ces objets qui apparaissent dans le texte dès les premières phrases⁵.

ANTINOMIE

Les exemples observés jusqu'ici nous ont permis de dégager l'existence entre l'objet et le personnage d'un rapport de convergence : l'objet est identifiable au personnage, ou le personnage à l'objet, parce que tous deux présentent des caractères intrinsèques communs ou que le contexte et les circonstances d'utilisation les rapprochent. Ce rapport métonymique apparaît dans plusieurs nouvelles du recueil (nous ne multiplierons pas les exemples), mais il se trouve ailleurs, ou dans les mêmes nouvelles parfois, un autre type de rapport qui le complète ou lui fait concurrence, selon le cas : l'antinomie, qui place le personnage et l'objet dans une relation de divergence, ce qu'illustre notamment la nouvelle « Orangé ».

5. Dans un article paru en 1983, Claude Duchet s'est intéressé aux rôles des objets dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Il y présente une « sociologie des objets de roman » : « Les objets sont une langue. Le romancier est un parleur d'objets. Mais la société les parle avant lui. Le statut social de l'objet investit son statut littéraire. [...] Comme la société, le romancier est producteur et consommateur d'objets, d'une façon qui l'engage et le compromet, l'obligeant à mêler à son texte un texte social » (1983 : 11). La situation de Pélouquin n'est évidemment pas celle de Flaubert, c'est-à-dire que ses nouvelles n'ont pas la portée sociale de *Madame Bovary*. Reste néanmoins que l'exemple de « Noix de cajou et de gelée de canneberge » nous oblige à considérer le « statut social de l'objet » pour comprendre son sens dans le travail de la nouvelle.

Dans ce texte, une femme, alors qu'elle s'habille pour aller travailler, fait une trouvaille dans le haut de sa garde-robe : une carte de baptême destinée à sa nièce qu'elle a égarée trois ans auparavant. Cette découverte fait naître en elle le souvenir d'une rupture amoureuse dont les détails seront livrés au lecteur ; la raison surtout :

Raymond et moi avions alors eu à ce sujet [la perte de la carte] une dispute peu ordinaire. Évidemment, lui, il n'oubliait rien. Jamais. C'est pour cette raison que je l'ai quitté. Enfin... que nous avons rompu. Moi, c'est tout le contraire : j'oublie, souvent (*YDA* : 48).

Raymond incarne l'exactitude, la rectitude, des qualités masculines qui se retrouvent ailleurs dans le recueil où domine la figure de l'homme sans faille, à laquelle s'oppose nécessairement celle de la femme maladroite, hypersensible, peu confiante et faible moralement. Raymond incarne le calcul ; c'est ce que laisse entendre la narratrice qui commente en ces termes la rupture survenue une semaine après l'histoire de la carte de souhaits :

[...] Raymond me quittait après avoir dressé la liste exhaustive de tous nos différends et tracé la courbe biorythmique des cinq années passées ensemble. Aucun de mes oublis, égarements, écarts à la, à sa logique ne manquait. J'avoue être restée totalement abasourdie non par sa précision chronologique, mais par sa vision de notre histoire, si éloignée de la mienne (*YDA* : 50).

Tel qu'il est présenté dans les premières lignes, oublié dans une garde-robe « entre une pile de vieux microsillons et [une] collection de cartes postales » (*YDA* : 48), l'objet s'associe à la narratrice en ce qu'il rappelle sa faute, sa distraction. À cet échec se greffe naturellement celui du couple qui s'égare, se dissocie (« *Tu vas finir par oublier que tu m'aimes !* » (*YDA* : 49), dit Raymond à la narratrice). La carte de souhaits perdue, c'est l'amour qui n'est plus offert ou réactualisé ; la complicité abandonnée. Métonymie donc, une fois de plus.

Mais l'objet dit autre chose, pour peu que nous examinions sa composition :

Le dessin, naïf – une aquarelle tout en orangés et lilas –, représentait un enfant au bord d'un ruisseau qui, à l'aide d'une baguette de sourcier, faisait rouler la réflexion très distincte du soleil sur l'onde. Au deuxième plan s'alignaient des cyprès turquoise et, derrière eux, des montagnes roses (*YDA* : 49).

Cet enfant aux yeux orangés (la couleur du désir, selon la narratrice) qui s'amuse avec la lumière dans un décor aux couleurs irréelles, qu'incarne-t-il sinon l'exacte antithèse de Raymond, un homme « stoïque » et logique qui a de la mémoire et qui sait calculer ? Se dégage de l'image qui couvre la carte une forme d'insouciance gratuite et improductive, une poésie plutôt incompatible avec l'homme qui l'a pourtant « choisie, cette carte de souhaits » (*YDA* : 49), au grand étonnement de la narratrice qui y repense quelques années plus tard. Ainsi, le lien antinomique entre l'objet et le personnage n'est pas que symbolique ; il est fictionnalisé, c'est-à-dire qu'un événement dans le récit *est* ce lien (Raymond a lui-même acheté la carte, en toute inconscience).

Il faut peut-être lire dans cette image – et donc dans l'objet qui en est le support – l'expression d'un fantasme recouvrant les tensions amoureuses d'un couple dont la fin approche. Le désir, symbolisé par la couleur orangée, et l'innocence qui imprègnent l'aquarelle entretiennent d'ailleurs une étroite relation avec les mots inscrits dans la carte et le sentiment qu'en retire la narratrice :

J'étais fière de ce mot de bienvenue, si minutieusement préparé. Que ma nièce soit née le jour de la fin de la dictature en Roumanie et baptisée le dimanche de la libération de Nelson Mandela m'était apparu de bon augure. Je m'étais adressée directement à elle : Catherine. Du coup, un espace inconnu en dedans de moi, juste sous le plexus, s'était élargi au point de pouvoir contenir l'Europe de l'Est, l'Afrique du Sud, et tous les regards à venir de Catherine sur le monde (*YDA* : 49-50).

C'est moins la fin d'un régime politique que le début d'une ère nouvelle qu'expriment ces mots ; une avancée vers l'avenir, une ouverture sur la grandeur, le début de quelque chose en somme. Tout l'inverse de ce qu'annonce la relation entre Raymond et la narratrice. Mais l'objet est égaré, et cela le renvoie au rang de l'abstraction puisqu'il n'aura pas de rôle effectif dans l'action ; qu'un rôle symbolique, celui d'appeler la mémoire. Son remplaçant, une carte achetée en vitesse à la pharmacie du coin, parle un autre langage : l'image qu'il affiche, celle d'« un bébé *punk* coiffé en Iroquois », est complétée par un mot laconique adressé autant aux parents qu'à l'enfant baptisé (« Bienvenue Catherine/Félicitations aux heureux parents » – *YDA* : 50). La violence, le mauvais goût et une certaine froideur qui ressortent de ce message pictural et scriptural ne sont pas sans évoquer la mesquinerie de Raymond et contrastent avec la tendresse, la chaleur de l'orangé.

En rejoignant son destinataire, l'objet de remplacement a joué le rôle qu'il devait jouer. Dans l'ensemble de la nouvelle, le premier constitue pourtant l'élément fondamental : c'est par lui que se maintient la tension entre le monde réel et le monde imaginaire, entre les événements et les fantasmes.

« Le bon gars » illustre d'une autre façon le rapport antinomique entre le personnage et l'objet. Comme son titre l'indique, le texte raconte l'histoire d'un homme généreux, bienveillant, « jovial à la limite du supportable » (*YDA* : 73) ; celui qui crie plus fort que tout le monde dans les estrades de l'arène où il se rend pour encourager ses enfants ; celui qui se porte à la défense de toutes les causes et s'engage avec enthousiasme et dévouement dans toutes les campagnes de financement ; au demeurant, un blagueur qui a de la conversation. Un bon gars. Pendant une fête familiale particulièrement ennuyeuse soulignant le 40^e anniversaire de mariage de ses parents, l'homme décide de se livrer à « sa sempiternelle imitation de l'apprenti chasseur qui tente de mettre en joue un lièvre », histoire de faire rire les enfants et de « mettre un peu d'ambiance ». Au milieu du salon, il épaula la carabine, et le coup part, atteignant la poitrine du plus jeune

enfant : « On ne sait pas pourquoi l'arme était chargée. On ne sait pas pourquoi cela est arrivé. On ne sait rien, jamais. C'est tout » (*YDA* : 75).

On s'étonne d'abord de la totale incompatibilité entre le personnage et l'objet qui cause le drame : l'homme porte en lui la bonté, une qualité qui le pousse naturellement vers la vie, vers l'amélioration du monde (« Rien ne pouvait l'arrêter. *Moi, l'indifférence, ça m'tue!* qu'il disait » – *YDA* : 74) ; la carabine, la mort, et une mort sur laquelle le carabinier a ordinairement un certain contrôle. Cet homme actif, qui prend les devants pour faire le bien et qui, par ses actions, contrôle jusqu'à un certain point le monde qui l'entoure, le voilà lui-même victime d'un accident que personne n'arrive à expliquer. C'est dans la carabine qu'est scellé le drame de la nouvelle : un bon gars devenu un tueur d'enfant.

Le mystère qui entoure cet objet – pour quelle raison l'arme était-elle chargée ? Personne ne le sait – est l'écho d'un autre peut-être aussi important, qui constitue le véritable point de rupture du récit. Au moment du dessert, le bon gars demande à ses parents de prononcer un discours :

Mais les parents faisaient la sourde oreille ; lui, évidemment, insistait davantage. Exaspéré, son père lui a alors lancé, à voix basse mais sur un ton méprisant à peine dissimulé, de fermer sa grande gueule. Il a ensuite ajouté quelque chose que personne n'a entendu, sauf le bon gars, qui a blêmi (*YDA* : 75).

Le malaise général qui suit cet événement, ce silence qui « [fige] l'air autour de la table » (*YDA* : 75), interrompt momentanément le déroulement de la fête. Et c'est à ce moment que le bon gars rompt avec sa sobriété habituelle : il se met à boire, à tel point que son épouse Nicole doit l'emmener à l'écart pour essayer de le raisonner. Suit l'épisode de l'apprenti chasseur ; le drame, causé par l'arme chargée.

Premier constat : la nouvelle repose sur le non-dit. Elle cache aux personnages comme au lecteur deux informations capitales : les paroles prononcées par le père à l'endroit du fils et la raison

précise pour laquelle l'arme ayant causé le drame était chargée. Deuxième constat : la nouvelle rapporte la transformation d'un homme, celle d'un « bon gars » en tueur, et son titre comporte en cela une part d'ironie. Les deux scènes rapportées précédemment constituent les moments forts de cette transformation. Corrélat : ces scènes sont interdépendantes. Le non-dit les unit, et peut-être la portée des coups qui en forment le noyau. Les paroles du père agissent sur le fils comme un coup de fusil, le premier de la nouvelle. Dans les deux cas, le coup est porté si fort qu'il paralyse la narration : on doit renoncer à toute explication rationnelle, admettre comme telle la contradiction entre le caractère d'un homme et ce dont il est victime. Au final, il est légitime de se demander qui a vraiment tué qui dans cette histoire, d'autant que le sort du jeune enfant ayant reçu le projectile n'est pas déterminé précisément (est-il mort ?). En revanche, le meurtre symbolique commis par le père est bien effectif, même si sa cause n'est pas révélée.

Quel est donc le rôle de l'objet – la carabine – dans cette nouvelle ? Il en concrétise le dénouement, parce qu'il le provoque littéralement, mais également parce qu'il fixe en lui une tension psychologique, voire une rupture, qui se construit dans la deuxième moitié du récit : celle entre le père et le fils. Il s'agit d'une métonymie, une fois de plus. De manière plus large, il faut concevoir ce texte comme un portrait ; sa première moitié s'emploie à tracer finement le caractère de son protagoniste en recourant à des anecdotes qui font bien apparaître sa grandeur d'âme, sa générosité, son engagement social et son amour des enfants. Suivant une logique antinomique, la carabine, et ce qu'elle cause, porte tout ce que n'est pas le personnage. L'objet, qui apparaît dans la dernière demi-page d'un texte qui en contient trois, fait surgir soudainement l'image inversée du bon gars, un portait inconcevable pour quiconque connaît un peu la vie de cet homme. Entre les raisons mystérieuses de l'accident et les paroles énigmatiques du père se dessine un va-et-vient qui unit des événements déterminants, mais incompréhensibles. La carabine et son mystérieux chargement, le coup qui s'en échappe

accidentellement, agissent comme un relais. Le relais de l'impondérable et de l'absurde.

POLYSÉMIE

Signifier une chose et son contraire pour un objet, c'est déjà s'engager sur la voie de la polysémie. La carte de souhait de la nouvelle « Orangé » le montre bien : l'image de l'enfant près du ruisseau évoque une part de la relation amoureuse des personnages en même temps qu'elle constitue presque une négation du caractère de Raymond, voire de ce que la relation de ce personnage avec la narratrice est en train de devenir. Mais l'objet laisse voir la multiplicité de son sens d'une manière encore plus marquée dans deux autres textes du recueil, « Les tables de taverne » et « Pérennité », où se manifestent éloquentement ce qu'il serait convenu d'appeler son *ouverture* et son pouvoir totalisant.

Si la pluralité s'inscrit déjà dans le premier de ces deux titres, qui comme d'autres dans le recueil désigne l'objet dont il est question dans la nouvelle⁶, c'est par la description du premier représentant de ces tables de taverne que s'amorce le texte, un objet singulier :

Élise possède une table qui fait l'envie de toutes ses amies : une ancienne table de taverne récupérée chez un brocanteur du bas de la ville, patiemment décapée, puis laquée avec un produit qui rappelle le bois de rose et recouverte d'une plaque de verre fumé. Un vrai bijou! (*YDA*: 60).

C'est autour de cette table que se déroule la soirée au cours de laquelle Élise et ses invitées, Loulou, Julie et Anna, mangent, boivent et parlent sur tous les tons de leurs vies, de leurs amours, de la solitude, de la guerre, etc. Dans ce mouvement, les difficultés amoureuses d'Anna refont périodiquement surface : toutes la soupçonnent d'avoir rompu une nouvelle fois avec François, ce que l'intéressée confirme après le dessert en se mettant à pleurer. La soirée – et la nouvelle – se termine sur un coup de téléphone,

6. Cinq nouvelles sur trente-deux ont comme titre le nom d'un objet.

celui de François justement, qui invite Anna à rentrer à la maison pour discuter : « Anna, l'air coupable, insiste pour qu'on ne la juge pas. Elle l'aime. Ses amies comprennent : elles ont toutes souhaité un jour dresser leur table de taverne pour un souper aux chandelles, avec l'amoureux retrouvé » (*YDA* : 64). On aura appris, après qu'Anna eut éclaté en sanglots, que Loulou et Julie possèdent, comme Élise, leur table de taverne. Seule Anna n'en possède pas, et lorsqu'elle évoque l'éventualité de perdre sa table de cuisine si François et elle se séparent, ses amies la rassurent en lui disant qu'elles lui trouveront, à elle aussi, une table de taverne, un meuble d'une « extraordinaire solidité » qui a « supporté bien des coudes et des désespoirs » et que l'on peut « modifier comme on le veut » (*YDA* : 63).

Premier constat : en raison de ces trois caractéristiques (1– elle est solide ; 2– elle accueille le désespoir ; 3– elle est mal-léable), la table de taverne semble avoir quelque relation avec le célibat. Élise mène une vie de jeune femme libre qui multiplie les aventures, une vie qui, comme sa table, semble faire l'envie (plus ou moins secrètement) de ses amies qui s'exclament en rentrant dans son nouveau loft. Loulou parle de sa solitude, se dit prête à « *tomb[er] en amour avec un poteau de téléphone* » (*YDA* : 61). Quant à Julie, elle vit en couple avec Léo et a des enfants, mais sa table de taverne, justement, semble dater d'une autre époque (« elle a été placée, depuis [son] emménagement [...] avec Léo, dans un coin de la chambre à coucher, avec quelques livres » – *YDA* : 63). Anna, on l'a vu, n'a pas de table de taverne : elle vit en couple avec François. Deuxième constat : « bien que les tavernes, ce soit international » (*YDA* : 63), la table de taverne est un bien culturel, partagé au demeurant par un groupe relativement fermé. Quand les filles évoquent avec amusement l'idée de procurer une table de taverne à Anna, celle-ci « ne comprend pas pourquoi [elles] rient autant » (*YDA* : 63) : Anna est espagnole et n'est manifestement pas initiée à la pratique de ses amies. Troisième constat : la table de taverne est un bien féminin, clin d'œil évidemment ironique à l'exclusivité masculine du lieu d'où elle provient.

Dans la nouvelle, la table détient la double fonction de singulariser les individus et de les rassembler. Toujours selon la logique de la métonymie, c'est un peu la personnalité d'Élise qui s'exprime dans sa table laquée recouverte d'un verre fumé : la jeune femme du monde, un brin sophistiquée, « urbaine et branchée », oserions-nous dire. La table de Julie, « peinte en marine, recouverte d'une nappe en dentelle de Bruges » (*YDA* : 63), évoque également quelque chose de cette femme qui vit dans le confort et la stabilité familiale. Quant à celle de Loulou, « laissée telle quelle, mais [...] recouverte de collants plastifiés récoltés au fil de ses voyages », elle dit bien son naturel, sa mobilité, sa lucidité, son ouverture d'esprit. Loulou fait du bénévolat et semble être la plus consciente des problèmes du monde (« On la laisse aller à sa propension à la philosophie, à ses observations concernant le sida et surtout la solitude, le mal du nouveau millénaire » – *YDA* : 63). En les singularisant, la table isole les individus dans leur personnalité tout comme elle les isole dans les faits. À la fin de la nouvelle, le retour de Julie à la maison concentre d'ailleurs le regard du lecteur sur cet isolement, cette solitude : Élise, Julie et Loulou sont (ou ont été) seules et comprennent Anna de se contenter des miettes d'amour que lui offre François.

Mais l'objet rassemble également. Dans les faits, la table constitue le canal de communication entre les personnages, l'objet sur lequel ils déposent la nourriture et les boissons qu'ils partagent. Autour d'elle se construit, au fil de la nouvelle, une forme de solidarité féminine. Rires, confessions, mises à nu (au sens propre comme au sens figuré), consultations, conseils, réconfort ; la table de taverne devient le pivot de tous ces moments et mouvements. Au final, dans l'esprit des femmes, la petite table ronde reconquiert son symbolisme amoureux : « [...] elles ont toutes souhaité un jour dresser leur table de taverne pour un souper aux chandelles, avec l'amoureux retrouvé » (*YDA* : 64). C'est précisément à ce moment que se rompt la solidarité féminine ; l'amour prend le dessus dans la vie d'Anna. Le célibat, l'amitié et l'amour sont donc incarnés tour à tour dans cet objet qui affiche ainsi ses multiples pouvoirs.

Dernier texte du recueil, « Pérennité » en constitue l'aboutissement symbolique. Comme « Un ruban de satin jaune » qui ouvre l'œuvre, le texte décrit un rassemblement familial : on souligne le 70^e anniversaire du père. Soixante-dix convives prennent part à cet événement-surprise, qui culmine avec la lecture de l'adresse et la remise du cadeau :

Un livre composé des lettres de chacun des enfants, auxquelles nous avons ajouté l'adresse en guise d'introduction, les textes des conjoints et ceux des petits-enfants, en lettres carrées parfois, accompagnés de dessins. La couverture est en cuir d'Italie, la tranche est dorée [...]. Il n'existe qu'un seul exemplaire (*YDA* : 128).

Dans cette nouvelle qui réunit de nombreux personnages des textes précédents⁷ apparaît un livre-somme, un objet qui totalise les voix et les créations des principaux membres de la famille. Difficile de ne pas y voir le double du recueil lui-même composé des histoires de tout un chacun. En plus d'accueillir ou de permettre l'éclosion des voix – des sens – multiples, l'objet les rassemble, les *contient*, selon la logique de la mise en abyme. Le recueil commence par l'évocation d'un objet surgi de nulle part qui ouvre des perspectives nouvelles (dans « Un ruban de satin jaune », la narratrice, comme le lecteur, sont appelés par un détail : un ruban resté accroché à la balustrade qui déclenche les larmes de la narratrice et qui, plus tard, constitue le relais temporel entre le présent et le drame passé) ; il culmine avec la mise en scène de cet autre objet, un livre soigneusement fabriqué, de nature composite, mais qui prétend à la cohérence. Un livre unique.

Cet objet doit être mis en relation avec la fin de la nouvelle où il apparaît – et donc la fin du recueil. La tension des dernières

7. On y rencontre notamment Catherine, Gabrielle (« Un ruban de satin jaune »), le Bilou (« Noix de cajou et gelée de canneberge », « Un ciel bleu de septembre », « Avant la lettre »), Ti-Nomme, Sylvie, Martine (« Ti-Nomme »), Anna, François (« Les tables de taverne »), Albert, Ruth (« *Avec amour, Albert* »), Mireille (« Radio Nostalgie ») et la fille qui porte des bas de nylon ornés de canards minuscules (« Le cyclope »).

heures tombée, la narratrice s'isole dans le bureau de son père où elle observe des dizaines de photos entre les étagères de livres ; « la vie en modèles réduits », songe-t-elle, à l'écart des autres :

[...] je veux goûter encore un peu ce sentiment d'extrême liberté qui, à cet instant précis, me vient paradoxalement de tous les liens établis au fil du temps, de toutes ces voix qui me parviennent du dehors. [...] Les yeux fermés, j'entre en cette part de moi où la solitude est pleine, où les blessures dorment, et je m'étonne d'avoir déjà – déjà ! – l'âge que j'ai (*YDA* : 130).

Au terme de ce livre, quelque chose semble se résoudre dans l'esprit de la narratrice si souvent esseulée, abandonnée. « Les liens établis au fil du temps » donnent à sa propre vie une unité qui lui procure un sentiment de liberté, comme si d'un coup le temps se mettait à exister autrement que par les bribes qu'elle arrive à en saisir ici et là. L'accidentel et le fragmentaire cèdent leur place à une forme de mémoire plus englobante, et c'est précisément à ce moment que le lecteur est frappé par l'évidence : les nouvelles sont devenues un recueil, un livre-somme comparable à la vie de la narratrice et à la conscience qu'elle en offre. Et, une fois de plus, cela s'incarne dans un objet. Pour le dire dans les mots de Michel Biron, les nouvelles deviennent *romanesques* :

On trouve de plus en plus souvent de recueils de nouvelles construits autour de personnages et de scènes qui font retour d'un texte à l'autre. L'effet d'unité est accru de sorte que le caractère soi-disant fragmentaire ou hétérogène du traditionnel recueil de nouvelles ne correspond plus à ce qu'on lit. Au contraire, la convergence des univers juxtaposés devient si évidente qu'on a l'impression de se trouver devant un livre-concept ; chaque nouvelle s'intègre fortement dans les autres et, à la limite, chacune se lit comme un chapitre d'un roman légèrement postmoderne. Ce sous-genre hybride pourrait s'appeler « la nouvelle romanesque » (2004).

Le livre de Péloquin fait parler l'objet de multiples manières. Nous avons tenté de montrer que ces *langages* résonnent dans une sphère plus large que celle dans laquelle nous serions tenté *a*

priori de les contenir. S'il semble par endroits accessoire dans la nouvelle, l'objet devient le plus souvent le témoin d'un trouble psychologique ou, au contraire, sa contrepartie. Dans presque tous les cas, ses résonances sémiques et symboliques conduisent le lecteur vers la solitude du personnage, de la narratrice surtout, dont le « sentiment d'extrême liberté » surgit, dans la dernière nouvelle, à un moment où elle se trouve une fois de plus seule, à l'écart des invités. Elles le conduisent encore vers le temps. Dans de nombreuses nouvelles, les jours et les années passent à travers les objets, qui deviennent des balises et, encore une fois, des témoins. Manifestation de la mémoire, de la permanence ou de la fugacité des choses du monde, l'objet assure une prise sur le réel ou, au contraire, consacre la futilité de l'existence.

Comme d'autres nouvelliers, Péloquin prend le parti des petites choses, mais ce n'est jamais que pour faire ressortir l'extensibilité du détail. Comme le note Biron dans une critique qu'il fait paraître dans les mois suivant la parution du recueil,

l'intérêt de [s]es nouvelles est ailleurs que dans le récit lui-même. Il vient de la précision du trait et du sentiment de proximité, voire de solidarité que l'on éprouve à l'égard de chacun des personnages et qui atténue le « grand désastre » même si on ne parvient jamais à l'oublier tout à fait (2004).

Si elle renvoie plutôt au style de la nouvellière, cette « précision du trait » permet également d'éclairer la façon dont celle-ci appréhende ses sujets de fiction : par tout ce dont ils sont investis et par la finesse avec laquelle ils entrent dans la fiction, les objets contribuent, modestement, à cette proximité entre le lecteur et les personnages, comme s'ils parlaient aussi un langage sensible.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 11, p. 84-89. [En ligne], [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158] (3 septembre 2011).
- BIRON, Michel (2004), « Un sous-genre hybride : la nouvelle romanesque », *Voix et images*, vol. 30, n° 1, p. 125-130. [En ligne], [<http://www.erudit.org/revue/vi/2004/v30/n1/009894ar.html>] (11 janvier 2011).
- BONNEVILLE, Josée (2005), « La vie, tout simplement : une nouvelle voix qui s'exprime tout en nuances », *Lettres québécoises*, n° 118, p. 17. [En ligne], [<http://www.lire.ca/livres/peloquin/2004/lq118/yeuxdesautres.htm>] (11 janvier 2011).
- CADOTTE, David (2005), « Des yeux qui vous regardent sans cesse », *Le Devoir*, 28 mai. [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/82776/des-yeux-qui-vous-regardent-sans-cesse>] (11 janvier 2011).
- DUBOIS, Jacques (2000), « Chapitre 4 : le détail », dans *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, p. 88-110. (Coll. « Points ».)
- DUCHET, Claude (1983), « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11-43.
- GIGUÈRE, Suzanne (2004), « Fracas amoureux », *Le Devoir*, 5 juin. [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/56192/litterature-fracas-amoureux>] (11 janvier 2011).
- PÉAN, Stanley (2004), « Récits intimistes... ou "hénaurmes"! », *Le Libraire*, n° 24, p. 7. [En ligne], [<http://www.lelibraire.org/chronique.asp?cat=10&cid=1219>] (11 janvier 2011).
- PÉLOQUIN, Michèle (2004), *Les yeux des autres*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Romanichels ».)
- SCHOR, Naomi ([1987] 1994), *Lectures du détail*, traduit par Luce Camus, Paris, Nathan. (Coll. « Texte à l'œuvre ».)
- VADNAIS, Christiane (2005), « *Les yeux des autres* », *Hebdo Garneau*, vol. 29, n° 1, p. 3. [En ligne], [<http://infogarneau.cegep-fxg.qc.ca/Publication/Old/hebdo/hg22aou05.pdf>] (11 janvier 2011).

SAUVAGES DE LOUIS HAMELIN :
L'ÉCRIVAIN À L'ÉTAT DE NATURE

Simone Grossman
Université Bar Ilan

Se fondre dans le monde et, perpétuellement, renaître.

Louis HAMELIN,
Le voyage en pot.

Dans *Sauvages* (2006b¹), premier recueil de nouvelles de Louis Hamelin², on retrouve les thèmes majeurs de ses romans, la « polarisation Amérindien/Blanc » (Tremblay, 2005 : 108) et la tension entre nature et civilisation. Les protagonistes sont, pour la plupart, des écrivains qui errent entre Montréal et le nord-ouest du Québec. Fervent admirateur de la contre-culture, Hamelin se situe dans la lignée de Jack Kerouac, Ken Kesey, Patrick Straram et Richard Brautigan pour lesquels le « moteur principal de la création » est « le champ de l'expérience » (Hamelin, 2006a : 92³). Lecteur d'Henry David Thoreau, il prend le parti des environnementalistes et critique les politiques forestières dans une œuvre qui se rattache au discours écologique⁴.

1. Les renvois à *Sauvages* seront désormais indiqués par la mention *S*, suivie du numéro de la page.

2. Après six romans parus entre 1989 et 2006.

3. Les renvois à *L'humain isolé* seront désormais indiqués par la mention *HU*, suivie du numéro de la page.

4. Voir à ce sujet la thèse de Lepage (2010 : 333).

La présente étude se préoccupe de la relation de l'écrivain à la nature dans *Sauvages*. La conception de la nouvelle selon Hamelin, puis les représentations de l'écrivain dans le recueil seront examinées. On verra que la prose poétique de Hamelin traduit l'intimité de l'écrivain avec la nature.

DÉFINITION DE LA NOUVELLE

Hamelin situe la nouvelle à l'épicentre de trois réseaux métaphoriques, la course à pied, les relations entre les hommes et les femmes et l'architecture. Le genre bref, assimilé au « quatre cents mètres haies », à la « liaison » et à la « chambre de motel » (*HU*: 96, 97), privilégie le provisoire, le nomadisme et la liberté de repartir. En comparaison à la stabilité du roman « marathon », « mariage » et « édifice », et à la spontanéité de la poésie, « sprint », « aventure » et « cabane à chien » (*HU*: 96, 97), la nouvelle est un genre bohème.

Rappelant que la contre-culture américaine, « période relativement pauvre d'un strict point de vue littéraire » (*HU*: 91), a créé davantage de « personnages » que d'« œuvres marquantes » (*HU*: 92), Hamelin argue que « l'immédiateté des sensations » est traduite par l'écriture brève, de préférence au roman soumis au « patient travail d'élaboration du Livre » (*HU*: 92). Contrairement au genre romanesque, voué aux enchaînements à long terme, la nouvelle, ouverte à l'instantané et à l'imprévu, se caractérise par la fragmentation. Comme le montre Gilles Marcotte, les « ellipses » et les « petits chapitres séparés par des sous-titres » (cité dans Ouellet et Paré, 2008 : 216) sont les marques structurelles des nouvelles de *Sauvages*. François Paré observe que les personnages évoluent dans un espace lacunaire de perte et d'oubli. L'écrivain fictif de *Sauvages*, « “embusqué”, défini par son retrait par rapport à la scène, [...] n'aperçoit que des fragments du réel » (2008 : 216). Les nouvelles relatent les « moments de grâce » où son « désir de plénitude auprès de la nature sauvage » (2008 : 216) est relaté dans une narration discontinue,

accordée aux instants en à-coups de son contact avec l'environnement naturel.

Hamelin considère le genre bref comme « la seule forme littéraire capable d'exprimer ce que Joyce appelait les épiphanies, ces moments de grâce ou d'éclaircissement de la conscience dont tous les protagonistes de *Sauvages* font l'expérience, pour le meilleur et pour le pire » (Jutras, 2006). Par son intensité permettant d'« aller à l'essentiel » (Jutras, 2006), la nouvelle rend compte de façon optimale des instants privilégiés de communion entre l'écrivain et la nature sauvage.

Dans « My » (S: 127-155), Ben, journaliste-écrivain, assiste à deux événements qui se produisent dans une « synchronicité » (S: 134) fulgurante. Lors même qu'il est assis au bord du lac Kaganoma, en train de lire *Walden* de Thoreau, la lecture aiguillonne ses sens et réactive la nature sauvage.

[...] au moment précis où ses yeux se posent, page 306, sur le cri du grand duc d'Amérique tel que le reproduit Thoreau : *hoo hoo hoo, hoover hoo*, Ben entend monter de la forêt qui l'entoure exactement le même cri, ou presque : *Hou... hou hou, hooouh hooouh*, fait le hibou du lac Kaganoma (S: 134).

Hamelin désigne le phénomène comme une « mini-épiphanie » (S: 134), intégrant le terme joycien aux « géophanies » (S: 172), fragments narratifs décrivant les brefs et intenses moments d'osmose entre l'homme et l'univers. Annoncée par les notations temporelles – « parfois [...] il lui arrive [...] soudain » (S: 172), l'épiphanie révèle l'analogie du livre avec la nature incarnée par l'oiseau. La lecture effectuée en pleine forêt unit l'écriture et la vie à travers les onomatopées qui intègrent le langage de l'animal à l'écrit. Le texte lu déclenche un processus d'animation par mimétisme avec la nature décrite. Lire est un acte visuel autant qu'auditif pour le scripteur-lecteur. Son attention, portée aux bruits de la forêt autant qu'aux lignes de Thoreau, l'englobe au décor à l'égal de l'oiseau dont le langage redouble l'écrit.

REPRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN EN ANIMAL ASOCIAL

Les personnages d'écrivains représentés dans *Sauvages* sont des marginaux vivant leur existence désordonnée aux franges des groupes sociaux organisés. Leurs modèles sont les auteurs américains de la contre-culture qui, tel Ken Kesey aux « semelles de vent » (*HU*: 91), sont des vagabonds. Leurs illuminations procèdent, comme pour Arthur Rimbaud auquel Hamelin fait allusion, de la même ouverture sur la vie. À l'instar du « rêveur » de « Sensation » (Rimbaud, 2009 : 35)⁵, de plain-pied avec le monde, les écrivains mis en scène dans *Sauvages* sont en contact direct avec la nature nordique représentée par les Indiens, la flore et la faune. « Héritiers de Kerouac » (*HU*: 93), ils évoluent dans un entre-deux délimité par leurs déplacements entre Montréal et la nature sauvage. Ils constituent une « marginocratie » (*HU*: 94) toujours en route, une « famille d'esprit » (*HU*: 95) investissant des lieux voués à la mobilité et à l'urgence du provisoire, « chambres de motel », « dépanneurs » et « minounes arrêtées sur l'accotement » (*HU*: 94). En opposition totale aux « amuseurs surpayés » (*HU*: 94) et autres porte-parole de la culture officielle, chargés de distraire le peuple, ils sauvent l'honneur de la littérature. Hamelin les décrit comme les « brandisseurs d'éclairs poqués à l'horizon d'une ville qui autrement mourrait de bêtise et de honte » (*HU*: 94). Ce sont des « génies », « rois de l'érudition hors piste » et « champions de la vision à *non* terme » (*HU*: 93-94). Dans leur hâte de se joindre à la nature et de communiquer avec les autochtones, ils outrepassent les conventions culturelles et quittent les sentiers battus de la civilisation.

Dans « L'humain isolé » (*HU*: 96-100), nouvelle éponyme du recueil, Hamelin souligne leur ressemblance avec leur auteur : « [...] vous écrivez. Avec tout ce que vous êtes et avec votre histoire qui suit » (*HU*: 100). L'incipit du récit, où l'écrivain s'auto-représente, pourrait être celui d'une nouvelle de *Sauvages* :

5. En déclarant : « Je ne parlerai pas, je ne penserai rien », le poète affirme son refus de se distancier du monde.

« Hamelin, quand il sortait en ville, rencontrait surtout des poètes » (*HU*: 96). En se représentant lui-même, Hamelin fait de l'écrivain fictif son *alter ego*. Dans « La première Rencontre internationale des personnages d'écrivains tirés de l'œuvre de Louis Hamelin » (*HU*: 101-108), l'auteur rencontre son double Sam Nihilo, dont le nom est l'anagramme du sien⁶, venu lui serrer la main. Bien que les mondanités de rigueur les empêchent de poursuivre une conversation à peine ébauchée, l'effacement des limites entre la fiction et le réel instaure l'espace où se meuvent les écrivains de *Sauvages*.

Dans « Bonjour l'air » (*S*: 7-40), le poète Normand Beaucours est un aventurier qui a été « plongeur à Toronto, batteur à Yellowknife, terrassier à Oshawa » avant de débarquer « à Montréal, aussi bien dire New York ou Paris » (*S*: 14). La dispersion des lieux et l'éclectisme de ses activités caractérisent la figure de l'écrivain. Sam Nihilo exerce tous les métiers, comme on le voit dans « Fragile » (*S*: 77-99) où sa polyvalence est corollaire de l'éclatement de son nom en « Nihilo », « Sam » et « Samuel » :

Sam Nihilo travaille comme plombier à Saint-Lambert sur la Rive-Sud de Montréal. Nihilo est estimateur pour une compagnie d'assurances qui a son siège social sur le boulevard Saint-Martin, à Laval. Sam enseigne les sciences religieuses dans une polyvalente de Saint-Georges-de-Beauce. Il trafique des diamants à la frontière du Zimbabwe. Possède un magasin de meubles au Cap-de-la-Madeleine. Un hôtel à Monteverde. A créé sa propre compagnie spécialisée dans la fabrication de glaçons en polyuréthane destinés à l'industrie du cinéma. Il opère un stand de patates frites à Prince George, B.C. Photographe professionnel spécialisé dans les espèces fauniques en voie de disparition. Pas vrai. Samuel est écrivain (*S*: 79).

La désarticulation des phrases, concomitante de la dislocation du nom, cristallise brièvement ses réductions. Le personnage est

6. Personnage récurrent dans l'œuvre de Hamelin que l'on retrouve également dans *La constellation du lynx* (2010).

reconstitué dans son statut d'écrivain totalisant son identité polyphonique.

L'ÉCRIVAIN « ENSAUVAGÉ⁷ »

Selon Paré, la nature, « cadre métaphorique » et « horizon symbolique » des récits d'Hamelin, ramène à la « vieille utopie tourmentée dans les replis du continent américain, symbole d'un Nouveau Monde déjà usé », qui « insuffle à [son] écriture [...] sa finalité la plus forte » (Ouellet et Paré, 2008 : 238). L'ambivalence culturelle de l'écrivain montréalais est résolue par son adhésion aux valeurs naturelles. Dans « Le monde de Jacob » (S : 229-257), Sam Nihilo réapparaît sous les traits d'un journaliste représentant un groupe écologiste venu de Montréal à Chibougamau pour assister aux pourparlers entre les Amérindiens et le ministre des Forêts. Sa présence matérialise son lien à la nature et son empathie pour les autochtones. Sur le chantier de la coupe à blanc où les machines et les troncs entravent son avancée, les circonvolutions de sa petite voiture, marquant l'identification de l'écrivain à la nature saccagée, inscrivent symboliquement le double drame humain et écologique qui se joue dans la réserve.

Une histoire inscrite en italiques s'imbrique en abyme dans le reportage circonstancié de l'événement politique. Le « *militant environnementaliste déguisé sous l'identité d'un écrivain de passage* » (S : 232) raconte sa nuit d'amour avec Albertine, Amérindienne alcoolique homonyme de l'héroïne de Marcel Proust. La référence intertextuelle à Proust, incongrue dans un contexte éloigné de la civilisation, marque l'intégration de l'écrivain à la nature⁸. L'ambiguïté de Sam Nihilo est toutefois dévoilée par son rêve

7. Terme utilisé par Bouchard (2000 : 1).

8. On retrouve le même déplacement des valeurs culturelles dans les allusions à la « Verdurin du Plateau Mont-Royal », qui « tient salon tous les mercredis dans un restaurant de la rue Saint-Denis », et à « la Pléiade », restaurant préféré de la faune littéraire montréalaise qui emprunte son nom au groupe de poètes de la Renaissance française (S : 11).

« les yeux ouverts », comme « *une poupée gigogne en recouvre une autre* » (S: 252). Son fantasme de géniteur supposé d'un enfant métis, pourtant considéré comme un « *intrus* » (S: 255) par les Indiens, symbolise l'appartenance équivoque de l'écrivain à des mondes opposés. Le décor naturel s'offre cependant à l'attouchement de Paul, « véritable conteur » (S: 79) tirant « une anecdote après l'autre des rondeurs et des plis du paysage » (S: 91) et exaltant ses charmes invisibles, telles les framboises en attente de la cueillette.

Dans « *Mattawa ou l'homme qui était mort* » (S: 157-202), nouvelle à la structure discontinue où des fragments sous-titrés alternent avec une narration suivie, Jérôme Jenson est un « scribouilleur bohème » vivant entre loft urbain et chalet (S: 159) qui s'intègre au décor nordique. Sa venue dans la nature sauvage équivaut à « *une cure de non-identité* » (S: 173) qui le transforme en être métissé, mi-humain mi-naturel. Sa double allégeance à des valeurs opposées se manifeste dans la forme disparate de son écrit, où la symbiose avec la nature est représentée comme un phénomène intermittent.

LE BAR, LIEU DE L'ÉCRITURE

Dans les nouvelles de *Sauvages*, le bar est le milieu de prédilection où l'écrivain montréalais rencontre les autochtones. Hamelin évoque « le Blues Clair », associé à ses propres débuts littéraires et quartier général de Patrick Straram (HU: 91)⁹. Haut lieu de la contre-culture et des poètes marginaux dans *Sauvages*, le bar « Au Loup Blanc » est un territoire neutre et polysémique que fréquentent également les Amérindiens. Faisant ironiquement pendant au restaurant « La Pléiade » de la rue Saint-Denis, le bar rustique est le lieu du contact interrelationnel de l'écrivain avec la nature sauvage.

9. *Blues clair* est le nom de l'émission animée par Patrick Straram en 1978-1979 sur Radio-Canada ainsi que le titre de ses écrits ultérieurs.

Dans « Wabush » (S: 41-54), le « Loup Blanc » est investi par un autre avatar de ce dernier, « prof d'histoire » (S: 44) en congé de maladie, prêt à raconter une histoire d'Indiens. Dans « My » (S: 127-155), Ben, ancien journaliste à Sherbrooke et à Montréal et « débroussailleur en forêt », a lu « *tout Nietzsche* » (S: 133) avant de se convertir à Thoreau. Il est bien plus à son aise au « Loup Blanc » qu'au bar de karaoké, avant-poste de la civilisation. En écoutant l'histoire d'un animal sauvage, il contribue à faire du bar l'espace hybride où la nature et la culture sont au même plan. « Le Loup Blanc à quatre heures de l'après-midi. [...] L'intellectuel de service penché sur son *Journal de Montréal*. Le gars de la faune en train de raconter qu'un cougouar a été aperçu au lac Rodgers » (S: 139). La tension entre l'oral et l'écrit reproduit la polarité ville/campagne qu'incarnent respectivement conteur et lecteur. Pour ce dernier, les histoires sont médiatisées par le journal. Cependant, le conteur verbalise son expérience vécue, bientôt retranscrite par le narrateur à l'écoute inscrivant sa présence dans le paysage. Le bar « Au Loup Blanc », lieu privilégié de la réserve où prend place l'activité littéraire, est le pendant rural de la chambre sordide montréalaise de Normand Beausecours, habitée par des animaux artificiels (S: 10). Entité microcosmique vitalisée par les histoires, lues et contées de vive voix, le bar s'animalise, recouvre son essence de loup et « recrache dans la nuit » (S: 152) Ben ivre, à peine réveillé. À son tour, ce dernier se déshumanise et se transforme en bête fauve lorsqu'au volant de sa voiture, il « fonce-plonge [...] et ignore les motels » (S: 152), galvanisé par l'alcool absorbé au bar, source d'énergie animale. Le séjour de Ben au « Loup Blanc » n'aura été qu'une incubation initiatique au terme de laquelle il ressort changé en être naturel.

Lieu intermédiaire où l'écrivain bascule dans la vie sauvage, situé stratégiquement à la lisière de la forêt, le « Loup Blanc » est l'opposé du bar karaoké. Sous les auspices de l'« euphorique débilite » et de la « bêtise bon enfant » régnautes, Ben, traîné de force par My dans l'établissement fréquenté par les vendeuses et les quincaillers, se change momentanément en « brave bête apeu-

rée dans sa stalle [qui] fait le gros dos» (S: 137), domestiquée par les hommes appâtés par le gain facile et abdiquant leur liberté. Toutefois, le bar karaoké est rendu inquiétant par les circonvolutions de My, faussement innocente et métamorphosée en cobra. La nature sauvage reprend ses droits lorsque Ben reprend conscience de l'incongruité de sa situation de « débroussailleur » (S: 133) transplanté par erreur dans un bar karaoké et quitte le bar au grand dam de son amie.

REPRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN EN OISEAU SAUVAGE

L'écrivain est heureux sans son portable déposé au fond de la poubelle, renonçant aux bienfaits de la civilisation. Même frôlé par un ours énorme, il continue d'écrire. « Plus tard, Ben aurait l'occasion de préciser sa philosophie personnelle dans les pages de son calepin : Je me vois ours. Je me rêve loup » (S: 146). Dans sa toute-puissance, la nature absorbe les êtres humains qui se ressourcent dans ses eaux et sur son sol, telle Marie essorant ses cheveux comme on étrangle « un poulet ou un serpent » (S: 142). L'extase amoureuse du couple sur le « tapis d'aiguilles rousses » (S: 174) réitère volontairement l'amour de Thoreau pour le « jeune frêne » (S: 140). Marquant son incorporation à la nature, l'écrivain intègre réciproquement la flore et la faune dans son écrit.

Les nouvelles du recueil se rattachent à la tradition américaine du *nature writing*, ou écriture de la nature représentée de façon non anthropocentrique¹⁰. Chez Hamelin, l'écriture de la sensation inscrit la pénétration de l'écrivain au sein de la nature vierge et sa métamorphose en être naturel. En particulier, les sonorités des mots imitent les chants d'oiseaux. Hamelin s'auto-décrit tantôt en « ornithologue lexical [...] dédaignant moineaux et mots domestiques pour s'intéresser aux espèces plus colorées et exotiques » (HU: 29), tantôt en « aviculteur » (S: 196) qui se

10. Le *nature writing* est un genre littéraire dans lequel l'observation de la nature rejoint une tradition politico-philosophique remontant à Thoreau.

confond aux oiseaux en intégrant leurs cris à son écrit. L'écrivain, pour qui chaque mot est « un volatile » doté d'un « chant distinct » qui est « sa raison d'exister » (*HU*: 29), confond son langage à celui des oiseaux.

Dans « Fragile », l'entremêlement des langues humaine et animale a pour effet l'union entre la nature et le livre. On le voit déjà dans « My » où Ben fait dialoguer le hibou réel et l'animal livresque, puis se joint à eux. « Maintenant, ils sont deux hiboux à se répondre, tout près de lui. Il ferme les yeux et sourit, s'essaie à faire des hou hou lui aussi » (*S*: 134).

Le face à face entre le hibou réel et le grand duc décrit par Thoreau est complété par l'écrivain, troisième hibou. Par une osmose de l'écrit à la nature environnante, l'écrivain s'incorpore au décor. L'union de l'écrit et de la vie prend place dans l'environnement sauvage, lieu du livre et de la lecture.

L'écrivain opère en médiateur à travers son regard qui vitalise le livre lancé en l'air dans la forêt.

[...] [il] referme le volume avec un claquement sonore et d'une détente du poignet le lance à la manière d'un frisbee, puis le regarde survoler les longues herbes [...] et atterrir avec un bruit sourd dans le sous-bois tapissé d'aiguilles de pins (*S*: 135).

Son geste vitalise le livre de Thoreau devenu oiseau, restitué au milieu naturel. Le frappement des pages, imitant le bruit des ailes, et l'envolée du livre-oiseau reconstituent les mouvements de l'animal. Lorsque l'écrivain, au volant de sa voiture, assiste au retour du hibou, le cri humain est aussi animalisé :

Lorsque, dans le faisceau des phares, l'oiseau maintenant aussi gros qu'un éléphant parut couvrir tout le pare-brise, Ben lâcha le volant. [...] il poussaAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAHHHHHHHH un hurlement de terreur et d'abandon. Les grands yeux jaunes l'engloutirent, puis l'oiseau virant au dernier moment effleura de ses rémiges largement écartées le bord métallique de l'auto et se glissa vers la forêt, hors de vue (*S*: 154).

Le face à face des regards aboutit à l'absorption de l'écrivain par le hibou, à la façon d'un rite consacrant son passage dans la vie naturelle. Le glissement d'un état à l'autre s'effectue corollairement à la prolongation du passé simple, temps de la narration littéraire, en hululement sauvage.

Les cris des oiseaux prolongent aussi le langage humain dans « Regarde comme il faut » (S: 259-287). Le personnage, qui assiste ses vieux parents dans la fermeture du chalet familial à la venue de l'automne pour la dernière fois, s'identifie aux oiseaux migrateurs en partance. Son appartenance à la nature se matérialise dans sa métamorphose rêvée en oiseau. « [...] j'apprends peu à peu à bouger en apesanteur et mon vol devient plus stable. Je continue de monter, et soudain [...] je vois s'étendre vers le nord à perte de vue les lacs et les rivières [...], formes intimes que je reconnais [...] » (S: 280). L'écrivain-oiseau investit l'espace survolé par son langage. Les appellations géographiques, associées à la faune et aux lacs et rivières de la Mauricie, balisant ses déplacements aériens dans l'axe nord-sud, forment en elles-mêmes un poème : « [...] le Saint-Maurice et la Mattawin, le Dunbar, le Normand, le Tousignant, la Wessonneau, le Livernois, le Travers, le Flamand [...] » (S: 280). La nomenclature des lieux chante en antienne la nature dans une antiphonie à la gloire du paysage¹¹. En apothéose à l'union de l'écrivain uni au paysage, la cartographie textuelle égrène le processus d'intériorisation des lieux par le personnage. Selon Christiane Dupouy, la fonction poétique est une « leçon artistique aussi bien que cosmogonique puisque l'on y apprend à sculpter autant qu'à tracer des méridiens » (2006 : 80). Par sa fusion dans la nature, le poète refait le monde en s'incorporant à lui à travers le langage.

Il dialogue en rêve avec les oiseaux dont il partage la langue : « Et puis, il n'était peut-être pas trop tard pour rejoindre les outardes, alors j'ai piqué un sprint vers le sud. Attendez-moi. §

11. L'énumération des lieux survolés évoque « Le conscrit des cent villages », poème de résistance écrit par Louis Aragon en 1943, où les noms de villages sont énoncés en ritournelle par le soldat nostalgique.

Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? ont répondu les oies » (S: 280). Comme la rime en « oi », harmonique commune des hommes et des oiseaux, les « strophes d'oiseaux » dont « l'aube grise s'accompagne » (S: 226) marquent l'union lyrique de leurs langages.

Les « chants et cris d'oiseaux », qui sont pour Hamelin « le modèle secret à l'origine de toute création », sont le contrepoint naturel de la culture. Selon lui, « le monde est aussi impensable sans eux que sans la Septième de Beethoven et *Madame Bovary* ». Aussi bien, « la contribution mélodique de quatorze espèces de parulines » à « l'œuvre symphonique » du monde équivaut à autant de « feuilles de partition mentales » (HU: 35)¹². Le travail de l'écriture reproduit le chant des oiseaux dont il est issu, aboutissant à l'envol du livre devenu un être naturel et autonome. En outre, les bruitages émis par les différentes espèces d'oiseaux sont au centre des récits. Dans « Wabush », le Blanc chassant en compagnie de l'Amérindien, comme lui à l'écoute de la nature, est devenu capable lui aussi de percevoir le sifflement des perdrix proches (S: 48). De la même façon, le « grincement vif et alerte » du « cri d'un geai » (S: 95), les « appels solitaires et éraillés » du « couple de huarts » déclenchant « leurs sirènes » (S: 163), « le criaillement des outardes » (S: 278) et « les aboiements éraillés » des vieilles oies (S: 279) sont partie intégrante du langage de l'écrivain.

L'ÉCRITURE, MUSIQUE NATURELLE

La nature est intégrée à l'écriture par la musique, emblématique de la création littéraire. Pour l'écrivain qui travaille en marchant dans la forêt, attentif au moindre bruit, « sa demi-douzaine quotidienne de pages à torcher » est « sa part d'harmonie » (S: 165) par laquelle il contribue à la symphonie forestière. Déchiffrer, puis transcrire sur sa page la « complexe orchestration » des

12. Hamelin signale que « réussir à distinguer à l'oreille » les 14 chants différents « a été [sa] plus grande expérience cognitive depuis l'apprentissage de l'espagnol » (HU: 35).

chants d'oiseaux auxquels se superposent le « grondement étioilé par la distance d'un avion » et le « bourdon adouci d'un hors-bord perdu dans l'immensité du décor », tel est le « travail à plein temps » (*S*: 165) de l'écrivain. Dans « Sons », fragment de « Mattawa ou l'homme qui était mort », l'écrivain Jérôme Jenson opère en synchroniseur des bruits de source naturelle et humaine, provenant des éléments arbres, eau, air et ciel. L'expression brève traduit l'intensité de l'expérience sensorielle en 12 lignes. La même expression concentrée se retrouve dans la très courte nouvelle, « Sans amour ni trompette » (Hamelin, 1991 : 38), où le désenchantement du narrateur abandonné est exprimé par la musique de jazz de Miles Davis.

« Bonjour l'air » s'ouvre sur la même musique de jazz emblématique de l'état d'âme du personnage. Le son de « la trompette de Miles » (*S*: 9), perceptible dans la distance, est réverbérée visuellement par le cuivre de la poignée de la porte tournée par Sam Nihilo qui s'introduit chez Normand Beausecours. Relayée par l'odeur régnante, la musique, part intégrante de la narration, intronise le genre bref en écriture des sensations. Un dernier exemple est fourni dans « Wabush » par le mutisme de « la tête d'Indien de Radio-Canada à la fin des émissions » (*S*: 47), métaphorisant les Amérindiens bâillonnés, privés du droit de s'exprimer. Au silence de l'Indien vivant dans la maison du narrateur s'oppose la musicalité du nom de la nation Cri à laquelle il appartient : « Jackson Crier. Ça a fait comme une musique dans ma tête » (*S*: 54). Redoublant les mots, la musique orchestre les expériences du passé comme autant d'expériences auditives pour le narrateur de « Regarde comme il faut ». La relation du souvenir est catalysée par la musique pour le narrateur, dont « la phrase creuse un blanc, comme l'espace entre deux paragraphes » (*S*: 282). Le souvenir d'enfance revient s'inscrire en une image visuelle synchronisée par la musique de son enfance, le bruit du train qui « ahane comme un vieil harmonica », rendant un son « presque aussi beau que l'*allegretto* de la *Septième* » (*S*: 282). La scène du père réparant une crevaison est accompagnée par le son lointain du train et du jacassement tout proche

des bavards. Au présent, la vision du père accroupi sous l'évier et sifflotant une chanson célébrant le mois de mai est saisie dans l'écriture comme un éclair de vie, reflété par le clin d'œil de la mère.

À la fin de « Mattawa ou l'homme qui était mort », la musique accompagne la fusion extatique de l'homme dans la nature enneigée, coïncidant avec son expression poétique : « Mattawa, Mattawa, comme si la terre chantait sous ses pas » (S : 202). Comme précédemment, les assonances en A et la reprise du nom de lieu, à l'instant où la tempête « happe » l'homme (S : 202), transforment la prose narrative en écriture lyrique.

LYRISME ET ÉPIPHANIE

Le passage de l'homme à la nature est accompli par la prose poétique de Hamelin, écriture de la sensation condensée dans l'expression brève. Le modèle de l'« être-poétique-au-monde » (Bier, 2010) est fourni par le poème « Sensation » de Rimbaud auquel il est fait allusion plus haut, dans lequel la communion mystique du poète avec la nature renouvelle l'approche romantique¹³. L'écriture lyrique de Hamelin dans *Sauvages* unit l'illumination rimbaldienne à l'épiphanie de James Joyce. La communion fusionnelle de l'écrivain avec la nature revêt, selon les termes de l'esthétique joycienne, la valeur d'un transfert perpétuel entre la littérature et la vie (Kearney, 2005).

Dans la nature, actant du récit à part entière, la dualité de l'écrivain est à l'image du livre-oiseau lancé en pleine nature. Son texte est le « zoo de papier » (HU : 30) où les mots, « oiseaux rares » et « sonorités qui font faire le saut » (HU : 30), s'ébattent en liberté dans la forêt, « espace où se perdre, contenant beaucoup de bois mort » (HU : 78). Les livres sont la « forêt concentrée » (HU : 78) où l'écrivain abdique son identité civilisée et urbaine. Lieu de l'oubli de soi, la nouvelle, répondant à sa description métaphorique, est tantôt la « chambre de motel à

13. Voir à ce sujet Cohn ([1973] 1999 : 14).

Mattawa » (*S*: 173), tantôt la tanière montréalaise, réintégrée à la sauvagerie par ses architectures incertaines sur lesquelles veillent ironiquement le hibou de plastique et l'original en peluche. Intronisant la transversalité joycienne de l'écriture, la nouvelle, saisissant l'instantané et le fugace, est le « fragment enchanté » peuplé d'êtres vivants qui « découpent la réalité autour de nous » (*HU*: 34), inscrivant la vie sauvage et ses paroxysmes extatiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis ([1946] 2005), *La Diane française*, suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Paris, Seghers.
- BIER, Doriane (2010), « Rimbaud ou le *défigement rêvé* », *Acta fabula*. [En ligne], [<http://www.fabula.org/revue/document5580.php>] (18 octobre 2012).
- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal.
- COHN, Robert Greer ([1973] 1999), *The Poetry of Rimbaud*, Columbia, University of South Carolina Press.
- DUPOUY, Christiane (2006), *La question du lieu en poésie : du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- HAMELIN, Louis (1991), « Sans amour ni trompette », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 28, p. 38.
- HAMELIN, Louis (2006a), *L'humain isolé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles. (Coll. « Écrire ».)
- HAMELIN, Louis (2006b), *Sauvages*, Montréal, Éditions du Boréal.
- HAMELIN, Louis (2010), *La constellation du lynx*, Montréal, Éditions du Boréal.
- JUTRAS, Benoît (2006), « Louis Hamelin. Voleur de feu », 2 mars. [En ligne], [<http://voir.ca/livres/2006/03/02/louis-hamelin-voleur-de-feu-3/>] (18 octobre 2012).
- KEARNEY, Richard (2005), « Epiphanies in Joyce and Proust », *The New Arcadia Review*, « Memory and the inner life », vol. 3. [En ligne], [<http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/3/epiphaniesinjoyce/>] (18 octobre 2012).
- LEPAGE, Élise (2010), « Géographie et confins. Espace et littérature chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin ». Thèse de doctorat, Vancouver, Université de Colombie-Britannique. [En ligne], [https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/20590/ubc_2010_spring_lepage_elise.pdf?sequence=12] (18 octobre 2012).
- OUELLET, François, et François PARÉ (2008), *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Éditions Nota bene.

SAUVAGES DE HAMELIN : L'ÉCRIVAIN À L'ÉTAT DE NATURE

RIMBAUD, Arthur (2009), « Sensation », dans *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, p. 35. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

TREMBLAY, Emmanuelle (2005), « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 107-124.

POÉTIQUE DE LA CATASTROPHE
DANS *LA MER DE LA TRANQUILLITÉ*
DE SYLVAIN TRUDEL
OU COMMENT LA VIE DÉCILLE
LES YEUX DES ENFANTS

Marc Arino

Université de la Réunion

Sylvain Trudel, né à Montréal en 1963, livre avec *La mer de la Tranquillité*, recueil de nouvelles paru en 2006, neuf textes que servent une langue sophistiquée et inventive ainsi qu'une ironie féroce, elle-même soulignée par le titre en forme d'antiphrase¹. Loin de vouloir mettre en scène des instants de vie comparables à « un long fleuve tranquille », l'auteur invente un univers, partagé entre les nouvelles, qui ressemble plutôt « à un océan de tourments dans lequel [des personnages], souvent jeune[s], errant[s], [...] ou fugeur[s], tâche[nt] de trouver [leur] voie dans un monde qu'il[s] rejette[nt] [...] » (Andron, 2010 : 105), tentative vouée le plus souvent à l'échec.

Il s'agit dans cet article d'analyser les caractéristiques des nouvelles composant *La mer de la Tranquillité*, ainsi que de faire apparaître les liens qu'elles entretiennent entre elles, dans le cadre d'une poétique de la catastrophe, l'étymologie de ce dernier

1. Cette expression désigne en réalité une « mare lunaire » située sur la face de la Lune tournée vers la Terre.

terme nous permettant de traiter de la fabrication des nouvelles en lien avec l'analyse des bouleversements dont elles rendent compte et avec celle de leur dénouement, c'est-à-dire de leur chute, qui a fait et continue de faire en partie la spécificité du genre. Après avoir dressé une typologie de la nouvelle et du recueil appliquée à l'œuvre de Trudel, nous étudierons la façon dont la mise en œuvre de cette poétique aboutit à la production de nouvelles qui retracent l'itinéraire traumatique de différents personnages, narrateurs ou non de leur propre histoire, de l'enfance vers l'âge adulte ou de l'âge adulte vers la réminiscence des terribles événements qui les ont conduits hors de l'enfance. Révélation, involution, régression, déception, désillusion et autodestruction apparaissent ainsi comme les maîtres mots du programme qu'élabore Trudel pour montrer – à l'instar de nombreux novellistes québécois à la charnière du XX^e et du XXI^e siècles – que la vie n'est qu'un « interminable chapelet de bévues » (Trudel, 2006 : 177²), l'humanité évoluant dans « un monde renversé, perverti, où le retournement des visages, des gestes, des lois – de l'être tout entier – pourri[t] les vertus, la vérité et l'amour » (MT : 119). Nous montrerons également que chacune des nouvelles du recueil constitue une variation de toutes les autres, un élément d'une série qui se répète en se métamorphosant.

TYPOLOGIE DE LA NOUVELLE ET DU RECUEIL

La mer de la Tranquillité se compose de 9 nouvelles d'inégale longueur : si l'on décide de choisir comme étalon relatif un nombre de pages moyen allant de 10 à 20, auquel correspondent peu ou prou la première nouvelle du recueil (« Épiphanies » : 22 pages), la troisième (« L'Oiseau-Tonnerre » : 19 pages), la sixième (« La mer de la Tranquillité », nouvelle éponyme : 9 pages) et la septième (« Du camphre en talisman » : 15 pages), alors le deuxième texte (« Deux visages » : 3 pages) et le cin-

2. Les renvois à *La mer de la Tranquillité* seront désormais indiqués par la mention MT, suivie du numéro de la page.

quième (« Tulipes et coquelicots » : 5 pages) peuvent rentrer dans la catégorie dite de la nouvelle (très) brève, tandis que le quatrième (« Le quadrille à Maman Mais » : 34 pages), le huitième (« La mort heureuse » : 30 pages) et le dernier (« Vaisseau négrier » : 34 pages) constituent des nouvelles dites longues. Au plan formel, le recueil de Trudel ne s'inscrit donc pas dans la tendance au raccourcissement engagée par les nouvellistes (ou nouvelliers) dans les vingt dernières années du siècle précédent, et ne relève que partiellement de cette esthétique du « fragment³ » qu'ils développent. Car, si les textes de Trudel ont en commun avec le genre littéraire du fragment de nous inviter à « repenser l'histoire, non plus comme l'enchaînement d'une pseudo-continuité, mais comme la force même de la discontinuité : une crise de crises » (Michaud, 1989 : 63), ils ne répondent pas à l'idée d'une « vision fragmentaire correspond[ant] à une forme fragmentée ou encore [à celle d'un] minimalisme de la forme⁴ reflét[ant] [celui] du contenu » (Louvel et Verley, 1993 : 21), étant donné que le foisonnement et l'approfondissement des univers et des identités au sein d'une forme « brève » représentent des caractéristiques certaines de la poétique de notre auteur.

Trudel témoigne ainsi d'une prédilection pour les situations de crises mais aussi, comme le signalent Pierre Tibi et Gaëtan Brulotte à propos de la nouvelle en général, pour des « personnages qui passent obligatoirement par ces moments initiatiques : crises de croissance des adolescents, approche de la mort chez les vieillards, adultes face à des ruptures, ou à des tournants de leur vie » (Louvel, 1995 : 124), et pour des textes qui interrogent « le rapport du sujet à lui-même, à son image, à sa conscience, à son intimité, à sa sexualité ; son rapport problématique à la vie quotidienne, au réel, à la société, à la communication, à

3. Le fragment peut être défini comme ce qui a « fait partie de quelque chose d'autre qui, même *in absentia*, ne cesse d'être là en tant que vestige ou parfois, comme le disent certains critiques, en tant que ruine » (Minelle, 2010 : 46).

4. Fractionnement en paragraphes et morcellement de la syntaxe notamment.

l'écriture ; son mal de vivre et sa révolte spirituelle » (Brulotte, 1992 : 966).

En ce qui concerne le recueil perçu dans sa globalité, nous pouvons recourir, avec Jean-Paul Beaumier, à « la notion de creuset [qui] réfère d'emblée à un projet thématique, chacun des éléments qui [...] interviennent [dans le recueil] se fondant au projet d'ensemble » (2001 : 75). Autrement dit, *La mer de la Tranquillité* compose selon nous un recueil « homogène », c'est-à-dire, suivant la définition qu'en donnent André Carpentier et Denis Sauvé, une « réunion de semblables (*homos*) engendrant un tout relativement structuré, un ensemble dominé par des récurrences qui régularisent la production et la lecture et qui assurent un effet de continuité, de cohésion, voire d'unité » (1996 : 13). Bien que cette dernière notion soit difficile à cerner, nous nous proposons dans les parties qui vont suivre de recomposer le tissu que forme une lecture comparative des nouvelles de Trudel, en tentant de définir « l'effet de réticulation » qu'elle permet de faire apparaître et qui tient, selon René Audet,

[...] à cette impression chez le lecteur de parcourir des textes qui partagent des points communs, qui entrent en relation les uns avec autres, voire qui participent d'un réseau complexe. De tels liens contribuent à la perception du recueil [de nouvelles] comme un tout, les textes ne paraissant pas alors complètement indépendants (2000 : 73).

Nous avons souligné le fait que les nouvelles de Trudel ne participaient que partiellement d'une esthétique du fragment : pourtant, la perception de l'effet de réticulation renvoie bien à la mise en jeu d'un texte à l'autre de ce qui fait l'essence du fragment, mot dans la famille étymologique duquel on trouve « fracture, fracas, fragile, fraction, infraction, réfractaire, naufrage, etc. [...] » (Carpentier, 1993 : 38). Nous en arrivons donc « au sens extrême [...] d'un écroulement ou d'une catastrophe [...] » (Minelle, 2010 : 51). Voilà qui rejoint notre intuition de départ sur l'existence chez Trudel d'une poétique de la catastrophe, dont nous allons décliner à présent les principales caractéristiques.

BOULEVERSEMENTS ET DÉNOUEMENT :
 LA TRAJECTOIRE DU NARRATEUR
 DE LA PREMIÈRE NOUVELLE PRISE COMME ÉTALON

Le narrateur d'« Épiphanies⁵ » rend compte en focalisation zéro de la série d'épreuves qu'il a traversées depuis le jour de sa naissance jusqu'à l'entrée dans l'âge adulte. Il affirme d'abord être « né en catastrophe une nuit d'Épiphanie » (*MT*: 11). Son arrivée soudaine est alors doublement placée sous le signe du malheur : parce que, d'une part, sa mère a refusé de « souiller le lit conjugal » (*MT*: 11), il atterrit sur des journaux ayant servi à envelopper des « vidures » (*MT*: 11) de volaille « qui lui imprime[nt] sur les fesses une avalanche de mauvaises nouvelles » (*MT*: 12) ; parce que, d'autre part, sa main gauche étant sortie la première du ventre de sa mère, celle-ci pense que « ça parle au diable » (*MT*: 13) et qu'elle a mis au monde un futur « quêteux » (*MT*: 13). L'enfant, surnommé Tom, passe d'abord toutes ses journées à pleurer, puis se laisse « envoûté par les sortilèges de la télévision » (*MT*: 16) qui déverse ses cris jusqu'à lui et qui le convainc qu'il évolue au sein d'un univers faisant du martyr une règle de vie : « Tout souffrait et mourait, la télévision m'inculquait ces malheurs » (*MT*: 16). Paradoxalement, alors que la nature obsessionnelle et morbide de Tom inquiète sa mère, son entourage lui lit

[...] des hagiographies de martyrs, Apolline édentée avec des tenailles, Ignace d'Antioche livré aux fauves par l'empereur Trajan, Elme qu'on avait éviscéré en enroulant ses intestins sur un treuil, Eustache et sa famille cuits dans un taureau d'airain chauffé à blanc, les jésuites de la Nouvelle-France au crâne fracassé et scalpé, la langue et les lèvres arrachées, un

5. Au-delà du sens que revêt le terme d'« épiphanie » comme « manifestation de Jésus aux rois mages », le pluriel employé dans le texte incite bien sûr à comprendre le mot comme « manifestations de réalités cachées » qui correspondent elles-mêmes dans la nouvelle aux différentes révélations qui vont sortir le narrateur de l'enfance (Lexilogos, dictionnaire français, [En ligne], [http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm]).

collier de haches incandescentes autour du ventre, et ainsi de suite les chrétiens massacrés (*MT*: 21).

L'effet comique provient du « processus accumulatif de saturation », expression que nous empruntons à Claudine Verley (1995 : 144) en en détournant le sens, pour dire à la fois l'accumulation dans la phrase des exemples juxtaposés et l'effet de saturation que provoque la surenchère dans la description des supplices infligés aux martyrs, qui confine à la drôlerie en raison du caractère inattendu et surprenant de certains types de tortures, de la précision chirurgicale des termes employés ou encore de l'originalité et de la force décalées de la métaphore. Le narrateur affirme avoir été bouleversé plus encore par la passion du Christ supplicié, ce qui ne l'a pas empêché de vouloir se prendre pour un apôtre de Jésus prophétisant... Cette identification correspond à la fois à la volonté de sauver des âmes et à une fascination pour la mort et la mutilation, trait que Tom partage avec d'autres narrateurs ou personnages et sur lequel nous aurons à revenir. Sans délaissier pour autant les « hagiographies de martyrs », Tom s'empresse, une fois son apprentissage de la lecture terminé, de déchiffrer les notices nécrologiques du journal sur lequel il est né. Mais c'est l'une des images qu'elles renferment, celle « d'un paquet de chair grise flottant dans le frasil – les restes d'une femme violée, égorgée et dépecée » (*MT*: 22), qui continue de l'hypnotiser et qui fournit l'explication de son attirance malsaine pour la torture. Le viol, le meurtre et le démembrement deviennent pour lui l'équivalent d'un paradigme affectant, au propre comme au figuré, toutes les « âmes perdues » (*MT*: 23) dont il a décidé de panser les blessures, de ressusciter la mémoire et de recomposer l'histoire, en commençant par s'occuper du cas de son propre père. Après avoir discrètement mené son enquête auprès de sa famille, il parvient à se faire une idée des épreuves que son géniteur a traversées et qui représentent une mise en abyme des siennes : Tom apprend ainsi que son père a lui-même été maltraité par sa mère et par son père Wilfrid qui a fui leur maison, d'abord avec leur domestique Marguerite qu'il a prosti-

tuée sur les routes avant qu'on ne la kidnappe, puis, seul et définitivement, en prenant un train en marche : « Arraché à sa famille, il disparut à l'horizon, et désormais son fils se réveillerait en sursaut au passage des trains de nuit, hanté par le souvenir d'un père emporté vers la lune » (*MT*: 27). Le narrateur affirme alors avoir reconstitué, en réunissant les fils épars de cette histoire, « le nœud » (*MT*: 27) de la vie de son père, qu'il doit héberger en lui pour son salut, provoquant une forme d'involution : « [...] c'est ainsi qu'il devint imperceptiblement mon propre fils. Et bientôt ma mère, de la même manière, devint ma fille. Voilà comment je devins le père de mes parents. Mais avant cela je dus mourir à moi-même [...] » (*MT*: 27). Tom ne parvient pas cependant à s'imposer ce rite initiatique de mort symbolique, prélude à une renaissance lui conférant la force et l'aura nécessaires pour mener à bien sa nouvelle mission, « des réminiscences [l]e retena[nt] dans l'empire des âmes, des liens invisibles [l]'attach[ant] au passé plein de rêveries » (*MT*: 27-28). Il lui faut attendre le dimanche de sa confirmation pour qu'une nouvelle « épiphanie » le révèle à lui-même : c'est son oncle Bernard qui lui décille les yeux, en ruinant d'abord ses certitudes sur l'existence des anges gardiens, le caractère désintéressé des évêques, et plus généralement sur la possibilité de connaître et d'espérer : « De toute façon, on ne sait rien de rien, mais il faut toujours envisager le pire, parce que, le pire, c'est le propre de l'homme » (*MT*: 30). Puis, l'oncle offre au narrateur un magazine pornographique, la femme, la sexualité et le plaisir étant pour lui les seules réalités dignes d'intérêt. La dernière épiphanie de Tom s'accomplit alors dans la contemplation des « lèvres béantes d'un sexe féminin » (*MT*: 31) qu'il compare à une « plaie vive et palpitante » (*MT*: 31), en laquelle il croit reconnaître un stigmaté de saint François d'Assise. L'entrée dans l'âge adulte passe donc par un retour aux obsessions de l'enfance – la blessure, le martyre, l'élection – forme de régression visible aussi dans le commentaire qu'il fait de ce moment : « Mon enfance mourut ce dimanche-là et je devins celui que je suis, vainqueur du sombre augure de ma naissance par la main gauche ;

éternellement voué à mes deux enfants, ma mère et mon père [...] » (*MT*: 31). N'y a-t-il pas en effet contradiction lorsqu'il estime n'être plus placé sous le signe du malheur tout en affirmant être condamné à se voir lié à son ascendance devenue descendance ? À une forme de libération répond la mise en place de nouvelles chaînes, à une évolution correspondent une involution et une régression, la chute de la nouvelle mettant encore en valeur cette dynamique :

[...] c'est la lointaine inconnue de la revue pornographique [...] qui grava à jamais dans ma conscience la conviction que les femmes sont des êtres miraculés, bénis, dignes de foi, et que leur sexe irradie de lumière sanglante entre leurs cuisses, tel un Sacré-Cœur (*MT*: 31-32).

Cette chute redouble le paradoxe déjà mentionné : si le narrateur perçoit la femme comme « rédemptrice de tous les sangs » (*MT*: 31), elle-même ne peut l'être que par « passion », c'est-à-dire par l'inscription fantasmée dans son corps d'un équivalent du martyr du Christ, son sexe se faisant l'analogie du Cœur du Christ transpercé et offert.

UNE ANALYSE COMPARATIVE DE L'ITINÉRAIRE DES « HÉROS⁶ » DES HUIT AUTRES NOUVELLES

Le narrateur de la deuxième nouvelle, « Deux visages », fait comme le précédent le point sur son enfance marquée par un événement à la cruauté fondatrice. Alors que sa sœur lui signale le passage d'une étoile filante, il fait

un vœu, et l'instant d'après un flamboiement jaillissait à fleur de terre, comme une girandole tombée des cieux avec les perséides, mais c'est une torche vivante qui [leur] avait filé entre les mollets – un gros chat en flammes immolé par des garçons du voisinage (*MT*: 34).

6. Nous employons bien sûr ce terme au sens de « protagonistes ».

Le surgissement et la mort de l'animal torturé représentent l'acmé de la nouvelle, qui se clôt sur le rappel du caractère obsessionnel que va prendre cette vision pour le narrateur et sur l'évocation d'une énigmatique renaissance : « [...] mais le chat flamboyant de la veille agonisait sous toutes mes pensées et j'écoutais battre à mes tempes mon nouveau cœur à deux visages [...] » (*MT*: 35). Les deux premières nouvelles ont donc pour points communs les plus apparents le thème de l'enfance, le motif⁷ du supplice et celui du cœur à la signification double : chair de sang évoquant la blessure ou un semblant d'espoir.

Dans la troisième nouvelle, « L'Oiseau-Tonnerre », le narrateur revient lui aussi sur le temps où il était « tout jeune et tout neuf » (*MT*: 37) et où il partait en vacances chez ses grands-parents. Les traits caractéristiques de cette nouvelle, qui composent un univers partagé avec les textes connexes, correspondent, toujours dans le cadre d'une vie se chargeant de « décill[er] les yeux » (*MT*: 39) des enfants qui subissent différentes formes d'initiation, au motif de l'animal tué (le chien Gustave est écrasé par un chauffard ; une bécassine des marais agonise après s'être fracassée contre une vitre de la maison), à celui des âmes errantes (le narrateur va se recueillir sur la tombe de Florian, le jumeau mort-né de sa mère qui fait peser sur la famille comme une présence en creux), à ceux de la mutilation, de l'égorgeage, du démembrement, de l'émasculatation et de l'immolation (Fatima, l'amie de cœur du narrateur, tente de lui recoudre ses oreilles décollées, puis il s'écorche « les lèvres avec une lame de rasoir pour les vidanger des purulences qui les boursouflaient » (*MT*: 44) ; le grand-père rapporte des chevreuils qu'il dépèce sous la lune et tranche la verge de son cheval homosexuel Fifi sous le prétexte qu'il souffre de vertigo ; prise d'hallucinations, la grand-mère voit des corneilles venues lui crever les yeux et un enfant

7. Nous différencions thème et motif suivant la définition suivante : un thème représente pour nous une unité de contenu qui correspond à des constantes de la symbolique et de l'imaginaire et qui constelle en différents motifs représentant les différentes et possibles actualisations concrètes ou imagées du thème.

brûler dans la cheminée ; le narrateur fait en pleine messe un cauchemar mettant en scène « un troupeau de minotaures qui se ru[ent] sur [lui] pour [l]’égorger » (*MT*: 49) et qui font couler son sang, autre motif récurrent dans l’ensemble du recueil). Mais la révélation qui affecte l’enfant est celle de la découverte un été de son amour pour Fatima, petite fille au bec-de-lièvre à laquelle il veut offrir une agate trouvée sur la grève, un « œuf de tonnerre » (*MT*: 52), ainsi qu’une pépite d’or ; l’été suivant, lorsqu’il tente de la rejoindre, il rencontre sa mère qui lui prédit « un cancer du sang » (*MT*: 54) et qui prétend avoir vendu sa fille⁸. Fou de rage, il sort en courant de la maison et tombe nez à nez avec l’un des frères de Fatima, qui lui confie que sa sœur ne sort plus de la cave, car l’opération de son bec-de-lièvre l’a rendue plus laide qu’avant. Le narrateur lui donne alors l’agate et la pépite pour l’offrir à Fatima qu’il ne reverra jamais. La nouvelle se clôt sur la promesse du narrateur de protéger, sinon la vie de Fatima, du moins sa mémoire, « en brandissant vers le ciel [...] la foudre d’un dieu exterminateur » (*MT*: 55), déflagration qui donne son titre à la nouvelle et qui fait écho au trésor échoué sur le rivage et censé avoir été donné à la petite fille : « Entends-tu le cri de l’Oiseau-Tonnerre ? » (*MT*: 55).

Le récit de la quatrième nouvelle, « Le quadrille à Maman Maïs », est hétérodiégétique, le narrateur omniscient extérieur à l’histoire rendant compte du parcours de Janvier Guillemette, dit Jano, adolescent qui reçoit un beau jour la certitude de sa fugue comme la première de ces « révélations » (*MT*: 57) devant faire de lui le sauveur des malheureux, déclassés, mendiants, prostituées et même riches « crevés d’argent » (*MT*: 59). Mais ce n’est qu’« après maints embryons de gestes avortés⁹ » (*MT*: 62) – Jano se heurte en effet à la méfiance et à l’hostilité des gens qui refu-

8. Notons que le trafic d’enfant ou la prostitution représentent deux motifs communs aux nouvelles « Épiphanies », « L’Oiseau-Tonnerre » et « Le quadrille à Maman Maïs ».

9. Les motifs de l’embryon, du fœtus et de l’avortement, qui rappellent celui du jumeau mort-né dans la nouvelle précédente, apparaissent à plusieurs reprises dans ce texte.

sent de se laisser approcher – qu'il réussit seulement à se voir confier la mission insignifiante d'aider une vieille femme à porter son panier de courses ! Le héros pressent alors « les énormes difficultés de sa mission, puisqu'il lui manqu[e] l'auréole d'un rédempteur, [...] le panache des martyrs [...] » (*MT*: 63). Mais il pense à la difficile condition des prophètes précurseurs¹⁰ et persévère jusqu'à tomber sur une prostituée noire, Chimène, dite Maman Maïs, qu'il décide aussitôt d'aider, malgré elle. Après avoir essuyé un échec, il parvient à la faire rire en lui montrant sa bille magique, boule de verre dans laquelle la figure riante d'un cochon se trouve incrustée. La nouvelle se clôt comme la précédente sur une offrande, une fuite et un constat d'échec : ne sachant pas comment sauver Chimène, Jano finit par lui offrir sa parka avant de prendre ses jambes à son cou, ce qui a pour conséquence de l'empêcher de voir la prostituée jeter son manteau à la poubelle et se tourner vers un nouveau client.

La cinquième nouvelle, « Tulipes et coquelicots », présente le portrait fait par son voisin de Maurice Gagnon, soldat rescapé de la Seconde Guerre mondiale. Son intérêt principal réside dans le fait de comparer le bombardier que ce soldat pilotait alors à une croix sous laquelle est clouée comme le Christ la plus énorme bombe de l'époque. Le narrateur assimile ainsi ironiquement et par glissements métonymiques le sacrifice¹¹ du soldat qui risque sa vie pour le salut de l'humanité à celui du Christ. Mais il retourne également cette ironie contre lui dans la chute de la nouvelle où il compare sa trajectoire à celle de son voisin, pour aboutir au constat de sa propre passivité coupable qui le rapproche des âmes errantes peuplant les autres nouvelles : « si la peur de faillir peut peut-être justifier mon inertie foncière et l'échec général de ma vie, ceux qui s'abstiennent éternellement n'ont pas plus de présence dans le réel que les morts [...] » (*MT*: 95).

10. L'énumération qui est faite des tourments de Jésus, Moïse, Mahomet, Zoroastre et Bouddha procure le même effet comique que celle des tortures infligées aux martyrs dans la première nouvelle.

11. Motif s'il en est qui revient d'une nouvelle à l'autre.

Si le narrateur de la sixième nouvelle, éponyme, n'a pas la vocation de devenir « un sauveur », il éprouve cependant le besoin d'en attendre un, alors qu'il se trouve seul dans un parc pour Pâques. Il voit des couples en train de s'embrasser et pense qu'ils « devraient peut-être mourir tout de suite pendant qu'il en est encore temps – s'immoler par le feu au crépuscule ou se précipiter dans le Saint-Laurent pour périr dans la fleur de leur culte, innocents et féconds, comme des anges » (*MT*: 97). La nouvelle déroule ainsi les motifs de l'immolation et des anges qui ne servent à rien, suivis de ceux du cancer, du fœtus et de l'incontournable martyr, qui se rapportent tous à la figure d'Arthur Rioux, un vieil homme dont le narrateur, Bruno Villemure, fait la rencontre, qu'il suspecte d'être atteint « d'une maladie inguérissable – cancer du poumon, tumeurs colorectales, ulcères de l'œsophage, métastases osseuses d'un cancer de la prostate [...] » (*MT*: 99) et qui se confie à lui¹², sous le coup d'une « douleur crucifiante » (*MT*: 100), « vaincu par l'impitoyable travail de sape des jours qui ont œuvré n'importe comment sur sa carcasse martyrisée [...] » (*MT*: 101). Cette nouvelle se clôt sur la prise de conscience par le narrateur qu'il n'y a pas d'espoir, après qu'il a dénoué « l'énigme tombée de la bouche empoisonnée [de l']aïeul » (*MT*: 105) :

Sois heureux, mais n'oublie pas : dans notre vallée de larmes,
nos espoirs sont comme les canards sur la mer de la
Tranquillité.

[...]

c'est seulement alors qu'une révélation me perce le cœur, [...] il n'y a pas de canards, pas de canards sur la mer de la Tranquillité (*MT*: 103, 105).

La septième nouvelle, « Du camphre en talisman », met en abyme deux désespérances. Le narrateur assiste au suicide d'un jeune homme du haut du pont Jacques-Cartier, dont le cadavre

12. Il lui fait part notamment de sa découverte de deux fœtus avortés, l'un dans un puisard en 1955 et l'autre dans une poubelle en 1971.

compose une sorte de Sacré-Cœur faisant écho à la chute du premier texte du recueil : « Le pauvre avait un visage d'enfant de chœur et sa tête reposait au milieu d'un soleil de sang qui lui faisait des rayons de sainteté » (*MT* : 108). Le lendemain, cet événement tragique provoque la remontée de ses propres souvenirs, qui aboutit à une identification avec la trajectoire et le passé qu'il imagine être ceux du mort. Il se remémore son enfance triste et misérable, marquée par le meurtre de sa mère par son père. Il se rend alors sur le pont Jacques-Cartier, comme aimanté « par l'esprit des lieux, [...] [et par la] présence invisible » (*MT* : 115) du mort, avec le suicide duquel il veut littéralement faire corps : « Ç'aurait pu être moi... On dirait que c'est moi... » (*MT* : 116). Alors qu'il s'apprête à sauter, il est interpellé par une jeune fille dont le « visage sanguin, niché dans une débauche de cheveux noirs » (*MT* : 117), lui apparaît comme « l'image fidèle et insoutenable du pubis de la femme, la lésion profonde des nymphes dévoilées » (*MT* : 117). Ce motif du sexe féminin qui fait retour va de pair, comme dans « Épiphanies », avec celui du salut puisque, à l'instar de Tom qui échappe en partie à son passé via la contemplation d'une image pornographique et la rencontre avec la femme en général, le narrateur de la nouvelle « Du camphre en talisman¹³ » renonce à sauter, considérant que le suicide de son double représente une « remise de soi sacrificielle au monde » (*MT* : 120) qui doit se prolonger en lui, pour lui permettre de se frayer un chemin jusqu'à son père, auquel il envisage d'accorder un début de pardon :

Certes, j'avais hérité de lui des tares qui m'empêchaient d'être heureux, mais j'apprivoisais l'idée que ce legs empoisonné ne devait pas être le fait d'un acte conscient de rancœur, mais bien plutôt d'une catastrophe dans les profondeurs de l'ascendance (*MT* : 120).

13. Le titre renvoie au soin que lui a procuré sa mère à la veille de sa mort, alors qu'il était victime d'une crise de faux croup : une fois celle-ci surmontée, il avait trouvé épinglé à son maillot de corps un tout petit pain de camphre en talisman.

Notons que la catastrophe dont il est question ici renvoie bien aux bouleversements ayant affecté une lignée et aboutissant à une fin tragique pour les derniers de ses rejetons – mort, folie, emprisonnement –, bien que le narrateur semble troquer sa désespérance contre la nostalgie de la mère, autre motif réapparaissant dans le recueil. Le dernier paragraphe (séparé du reste du texte par *** pour souligner l'effet de chute et la rupture de ton) porte ainsi sur la mère disparue et sur la confusion drolatique qu'elle faisait entre « dormir comme la Loire », expression qu'elle employait pour apaiser son fils, et « dormir comme un loir », expression qu'il découvre en lisant *Alice au pays des merveilles* : seules la mère et la fréquentation d'un monde fantasmé peuvent ainsi procurer bonheur et connaissance, la voie menant à l'épanouissement dans la vie réelle suscitant encore le questionnement du narrateur : « [...] sous l'empire de quelles toutes-puissances pouvions-nous espérer cet éblouissement, le mystère de la vie heureuse ? » (*MT* : 120).

Au début de la huitième nouvelle, « La mort heureuse », Pierre, le narrateur, erre dans les « centres commerciaux du cœur battant de Laval » (*MT* : 123), qu'il considère comme la « fin du monde habitable, mais aussi de la vie intérieure et de toute forme d'espoir » (*MT* : 123), obsédé par le souvenir de son frère qui s'est « pendu par le cou à sa ceinture de cuir, dans le treillis [d'un] pont ferroviaire » (*MT* : 143). Le texte exploite notamment les motifs de la mère, perçue comme un rempart contre la violence du réel (Pierre se souvient que lorsqu'ils étaient enfants, Alain avait demandé à leur mère s'il pouvait rester, « tout le temps, tout seul » (*MT* : 148) avec elle), ainsi que ceux du double et du sexe féminin. Le narrateur a en effet l'impression de retrouver son frère en couchant avec l'ancienne petite amie d'Alain : « [...] j'étais devenu lui-même, mon idole, et lui vivait, ressuscité, dans l'agitation de mon sang [...]. [...] Je n'étais plus que semence, la semence vive de mon frère dans la brûlure d'une jeune femme » (*MT* : 151). Si le parallèle avec la nouvelle précédente est saisissant, « La mort heureuse » se clôt en revanche sur un terrible retournement de situation : alors que durant l'acte sexuel, Pierre

avait eu l'impression que l'« essence [d'Alain] [l]e sanctifiait » (*MT*: 151), une fois rentré chez lui, il ressent une profonde culpabilité qui le pousse à placer dans sa bouche le revolver qu'il avait extorqué à son frère le jour de son suicide, en pensant : « [...] l'heure est venue de payer la profanation de sa mémoire et le baptême de la semence » (*MT*: 152). La nouvelle finit comme elle avait commencé, sur l'énonciation d'une désespérance et sur un suicide.

« Vaisseau négrier¹⁴ », la dernière nouvelle du recueil, se construit en forme de lettre-testament qu'un père adresse à son fils et dans laquelle il revient sur l'histoire familiale (les grands-parents du narrateur présentent de fortes similitudes avec les aïeux de celui de « L'Oiseau-Tonnerre ») pour lui demander pardon s'il a fait de lui « un autre homme nihiliste et désespéré » (*MT*: 179), avant d'évoquer brutalement – c'est la chute de la nouvelle – le « cancer du cul » (*MT*: 186) qui le ronge et l'anus artificiel à la vue duquel les prostituées qu'il désire fréquenter s'enfuient.

Le recueil se clôt donc sur une considération très prosaïque et organique, laissant le lecteur sur l'idée d'une décomposition excrémentielle qui dégrade encore la sombre vision que l'ensemble des narrateurs donne de la condition humaine, via l'exploitation sérielle des thèmes de l'apprentissage douloureux de la vie, de la désillusion et du désespoir frappant ceux qui aspirent au salut ou à devenir des sauveurs, de la femme comme avenir (perdu) de l'homme ou encore du destin vu comme un éternel recommencement. Ces thèmes, que servent de multiples motifs, ne représentent pas les seuls points communs entre les nouvelles pour définir l'univers qu'elles partagent. Nous allons voir maintenant que « l'effet de réticulation » s'articule également autour de la reprise discrète d'éléments textuels oscillant entre pures répétitions et subtiles variations.

14. Le titre prend sa signification dans une comparaison que fait le narrateur : lorsqu'il s'endort, il affirme voir en effet « la Terre cingler vers les étoiles en penchant dans la nuit, comme un vaisseau négrier » (*MT*: 186).

L'EFFET DE REPRISE DANS LE RECUEIL

Les reprises textuelles, au sein d'une même nouvelle ou d'une nouvelle à l'autre, concernent principalement les motifs du noyé (figure à laquelle les personnages s'identifient), des anges et du reflet, de la lune, de l'animalisation des héros (qui adoptent souvent le comportement d'un chien), de la lisière et de la marge, du pont ainsi que du poison, en plus de ceux du cancer, du martyr (torture, viol, démembrement...), de l'âme errante¹⁵, que nous avons déjà évoqués dans nos deuxième et troisième parties.

Le premier motif que nous nous proposons de commenter concerne la présence des anges et du reflet. Dans la nouvelle « Épiphanies », le narrateur trouve un apaisement dans la contemplation « des anges du papier mural » (*MT*: 16), le motif se voyant répété deux fois pratiquement à l'identique pour dire l'enfermement et l'obsession que nourrit l'enfant à l'égard des puissances transcendantes et d'une réalité projetée (comme à la télévision) :

[...] je m'hypnotisais sur les anges du papier peint et sur les lueurs des phares des automobiles qui glissaient sur les murs de ma chambre (*MT*: 14).

[...] je suivais des yeux les lumières des phares des autos qui glissaient sur les murs de ma chambre, éclairant les anges du papier peint (*MT*: 21-22).

Ce motif est repris par deux fois dans le texte « Les deux visages », qui voit la dégradation de la vision irénique de Noël en puissance de hantise :

[...] je revois [...] [l]a flamme sanglante du brûleur qui rougeoyait par le hublot de la chaudière à mazout et qui projetait sur les murs les lueurs de l'éternelle crémation des âmes (*MT*: 33).

15. Motifs plutôt que thèmes car ne représentant pas le sujet principal, mais concourant à créer une ambiance de « catastrophe ».

[...] [je] m'étais réveillé trempé de sueur, promenant mes regards effrayés sur les pégases du papier mural (*MT*: 35).

Dans la nouvelle « Du camphre en talisman », le narrateur contemple le reflet des lumières des faubourgs sur les vitres d'un autobus, la paroi de verre représentant la métaphore de la séparation qu'il a voulue avec le monde, dont les lueurs l'attirent malgré tout, tandis que celui de « Vaisseau négrier » regarde le couchant dans sa vitre prendre des moirures de vieil alcool, métaphore de sa mort prochaine.

Le motif de la lune est celui qui revient le plus fréquemment en filigrane pour placer les personnages sous l'influence de cet astre mortifère¹⁶, le plus souvent au moyen de la comparaison. Dans « Épiphanies », le père apparaît ainsi « pâle comme la lune » (*MT*: 17), cliché que viennent revivifier les occurrences suivantes : dans « Deux visages », le narrateur tourne les yeux vers la lune, « l'astre des loups accroché comme un nid de guêpes dans les branches d'un cerisier » (*MT*: 35), tandis que dans « Le quadrille à Maman Maïs », Jano se lance sur les chemins sous un ciel « où flottait la lune variolée » (*MT*: 58). Dans « La mer de la Tranquillité », le narrateur Bruno Villemure est soudain éclairé par des réverbères qui s'allument « comme des lunes esseulées, sans chaleur » (*MT*: 104), avant que l'ovale de la lune elle-même ne se meuve dans le firmament : « Étrange lune embaumée, couleur d'os, qui me fixe de ses yeux de cadavre » (*MT*: 105). Dans « La mort heureuse », la lune « gliss[e] comme une lanterne en papier de riz dans la fumée des nuages [...] » (*MT*: 135-136), métaphore de la mise en scène à laquelle va se livrer Alain auprès de son frère avant de se suicider, tandis que le narrateur de « Vaisseau négrier » se prépare à s'« en aller au fil de [s]on sang [...] [en] contempl[ant] [s]es vieilles lunes [...] » (*MT*: 185).

Nous pouvons évoquer encore le motif de l'animalisation qui fait régulièrement retour. Dans « Le quadrille à Maman

16. Outre celles liées à la mort, les connotations associées à l'astre touchent à la maladie, à la hantise de la dévoration et de la solitude.

Maïs », pour sa première nuit passée dehors, le personnage de Jano parvient à trouver le sommeil après s'être d'abord « couché en fœtus » (*MT*: 58), puis s'être ménagé « une enfonçure dans la terre en tortillant des fesses » (*MT*: 61) et recouvert d'une couverture donnée par des voisins et appartenant à un chien dont il adopte le « geignement animal » (*MT*: 61). Bruno, le narrateur de « La mer de la Tranquillité », et celui de la nouvelle « Du camphre en talisman » adoptent la même posture que Jano, le premier en se lovant « comme un chien perdu sous un pavillon d'orchestre » (*MT*: 104) après le départ d'Arthur Rioux, et le second en se rendormant « comme un petit animal, couché en fœtus » (*MT*: 118) après l'intervention de sa mère qui est parvenue à calmer sa crise de faux croup. Enfin, le narrateur de « La mort heureuse » suit son frère « comme un petit chien » (*MT*: 134), tandis que celui de « Vaisseau négrier » « [s']ébroue comme un chien enragé » (*MT*: 167).

Ces quelques exemples de reprise, que l'on aurait pu multiplier, doivent convaincre le lecteur de l'existence d'un réseau de correspondances entre les textes qui confère au recueil une unité de sens et de ton certaine.

*
* * *

La mer de la Tranquillité, recueil homogène mais non recueil-ensemble¹⁷ ni recueil-architecture¹⁸, constitue ainsi selon nous un « système catastrophique » en ce que les nouvelles qui le composent compilent et renouvellent, voire recyclent et ressassent toute une série de thèmes et de motifs correspondant à tout ce qui tend à produire une catastrophe ou une ambiance de catastrophe et s'actualisant dans le cadre de reprises textuelles.

17. Au sens où chacune des nouvelles qui le composent aurait une place et un rôle déterminés qui se rapporteraient à un fort effet de suite dans les textes.

18. Au sens où sa structure serait immédiatement visible dans la table des matières (matérialisation de sous-parties) ou dévoilée par l'auteur lui-même dans le cadre d'une déclaration d'intention.

POÉTIQUE DE LA CATASTROPHE

Cette poétique de la catastrophe nous semble s'inscrire dans la voie qu'ouvre Aude lorsqu'elle affirme privilégier la nouvelle à cause des nombreuses « métempsychoses » que l'écriture du genre permet (Minelle, 2010 : 74). Cette doctrine de la transmigration des âmes ne renvoie-t-elle pas en effet, pour ce qui concerne notre recueil, au principe confié par le vieil Arthur Rioux au jeune Bruno Villemure dans la nouvelle éponyme :

[...] maintenant qu'il a vécu, les hommes lui semblent plutôt les tourments de leurs propres enfants, le cancer annoncé des plus jeunes, et leur destin est de renaître, plus tard, ailleurs, dans des entrailles saines et rosées, pour s'y enkyster avec l'héritage transmuté du monde (*MT*: 102).

Enfin, le motif de l'âme errante ne se constitue-t-il pas en métaphore de la posture du lecteur de *La mer de la Tranquillité*, qui passe d'un texte à l'autre, en quête d'un sens ne pouvant se trouver que dans le plaisir d'évaluer le réseau de correspondances qui se tisse, puisque si l'on en croit les héros des nouvelles de Trudel, la vie n'a pas de sens ?

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRON, Marie-Pierre (2010), « Visages de l'utopie dans *La mer de la Tranquillité* de Sylvain Trudel », dans Marie-Lyne PICCIONE et Bernadette RIGAL-CELLARD (dir.), *Les aléas de l'utopie canadienne*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 105-112. (Coll. « Gulf Stream ».)
- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)
- BEAUMIER, Jean-Paul (2001), « Le recueil de nouvelles : brochette ou creuset ? », dans Christiane LAHAIE et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique*, Québec, Éditions Nota bene, p. 75-84.
- BRULOTTE, Gaëtan (1992), « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980-1990 », *The French Review*, vol. 65, n° 6 (mai), p. 963-977.
- CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Jacques COTNAM et Agnès WHITFIELD (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 35-48.
- CARPENTIER, André, et Denis SAUVÉ (1996), « Le recueil de nouvelles », dans François GALLAYS et Robert VIGNEAULT (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, p. 11-36. (Coll. « Archives des lettres canadiennes ».)
- LOUVEL, Liliane (1995), « Figurer la nouvelle. Notes pour un genre pressé », dans Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 79-127. (Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan ».)
- LOUVEL, Liliane, et Claudine VERLEY (1993), *Introduction à l'étude de la nouvelle. Littérature contemporaine de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- MICHAUD, Ginette (1989), *Lire le fragment. Transfert et théories de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- MINELLE, Cristina (2010), *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même.

POÉTIQUE DE LA CATASTROPHE

- TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 9-78. (Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan ».)
- TRUDEL, Sylvain (2006), *La mer de la Tranquillité*, Montréal, Les Allusifs.
- VERLEY, Claudine (1995), « “Une grenouille blanche” : la nouvelle brève », dans Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 129-148. (Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan ».)

ESQUISSE TROUÉE
D'UNE TOTALITÉ IMPOSSIBLE
OU FRAGMENTS D'UN DISCOURS NOUVELLIER :
ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION
DE ROBERT LALONDE

Michel Lord

Université de Toronto

Je voudrais décrire les Trois Pins comme le ferait l'anthropologue, ou encore le poète, faire chanter les innombrables espèces et sous-espèces, fiévreux, précis. Ne pas passer sous silence la moindre brindille, la plus petite spore, le plus petit grain de sable.

Robert LALONDE,
Espèces en voie de disparition.

Et s'il n'y avait plus rien à dire, à écrire ? Et si l'indicible continuait hors des mots, non pas dans le silence mais au contraire dans le grand vacarme de vivre ? Il y a une certaine folie dans mon obsession de vouloir tout dire en sachant que c'est impossible. Et si justement, c'était l'impossibilité de dire qui fondait les conditions *sine qua non* de l'écriture ?

Robert LALONDE,
Le seul instant.

Le désir de tout dire qui anime Robert Lalonde semble être en contradiction avec la pratique de la nouvelle, fondée sur le « dire peu », l'économie langagière, discursive. Mais le sentiment que cela est impossible laisse clairement voir que l'homme sait où il va, même si cela se fait de manière impressionniste et paradoxale. Après tout, les chemins de la création sont tortueux et, fort heureusement chez lui, lumineusement obscurs.

C'est dans cette perspective d'interrogations incessantes que la pratique et les réflexions de Lalonde nous forcent à revenir aux fondements du questionnement sur le genre narratif bref, nous incitent à poser encore l'éternelle question : qu'est-ce qu'une nouvelle ? Il ne s'agit pas tant ici de donner une nouvelle définition du genre narratif bref que d'en souligner, dans un premier temps, la difficulté et, dans un deuxième temps, de dessiner les contours et les parcours – épitexte, paratexte et texte – d'une œuvre à partir de ce qu'un de ses principaux praticiens québécois contemporains a pu dire et faire en la matière.

LES ALÉAS D'UNE DÉSIGNATION

Entre 1996 et 2009, Lalonde publie cinq recueils de nouvelles dont le parcours révèle une évolution subtile. Dans ses deux premiers (1996 et 1999a), on retrouve en page de titre l'indication « générique » floue d'« histoires », alors que pour les deux derniers (2007 et 2009), il¹ adopte le terme de « nouvelles », le recueil *Le vaste monde* (1999c) possédant pour sa part l'indication de « Scènes d'enfance ».

Dans une entrevue de 1996, année où il commence à diversifier sa pratique (essais, nouvelles, poésie, théâtre) liée jusque-là exclusivement au roman, Lalonde prend position sur la nouvelle en des termes provocateurs :

Pour la nouvelle, qu'il préfère appeler histoire – *« Au Québec, on est des conteurs d'histoires, pas de nouvelles, sauf quand elles*

1. En me fondant sur quelques entrevues, je me permets de croire que ce choix est le sien et non celui de l'éditeur.

sont mauvaises!» –, il a une vénération terrible. « *Je sens une certaine parenté avec ce style d'écriture typique du sud des États-Unis et de l'Amérique du Sud. Je veux moi aussi, comme Faulkner, comme Garcia Marquez, essayer de faire émerger la vie dans une vie* » (Leduc, 1996 : D-1).

Certes, la nouvelle est liée au principe de l'histoire – la diégèse –, mais pas toujours. Une nouvelle peut contenir et formaliser une ou des histoires canoniques ou non, des intrigues plus ou moins complètes mais, comme on le sait, elle peut aussi prendre d'autres formes, plus discursives² ou plus descriptives³, certaines faisant même l'économie d'une histoire⁴ en tant que telle. Robert Dion souligne une partie du problème lié à la désignation générique :

Le nom « nouvelle » ne désigne [...] pas un type de texte historiquement stable et, selon les époques et les pays, il a pu recouper des appellations génériques voisines (conte, histoire, anecdote, ou encore *novella*, *Kurzgeschichte*, *short story*). Aussi, les tentatives de définition du genre sont-elles nombreuses, mais souvent contradictoires parce que chacune se centre sur une dimension particulière [...] (2002 : 402).

On comprend donc que, fort de ces antécédents historiques, Lalonde n'ait pas eu tort de nommer ses premières nouvelles des « histoires ».

2. Voir par exemple le texte éponyme de *La marche* de Suzanne Lantagne (2000).

3. Voir certains textes de *Chez nous* (1914) d'Adjutor Rivard. Cette période, celle du genre « Vieilles choses, vieilles gens », marquée par le conservatisme terroiriste, fait souvent l'économie du narratif et se confine au descriptif, se conformant ainsi à l'idéologie de l'époque (1900-1930) voulant que rien ne devait changer chez nous. De ce fait, on faisait fi du principe transformationnel du narratif dans le genre « narratif » bref.

4. Pensons aux nouvelles fragmentaires de Gilles Pellerin dans *Ī (i tréma)* (2004).

DE L'HISTOIRE À LA NOUVELLE

Cela dit, pour une raison qui tient de la genèse et de l'évolution de ses idées, quelque chose s'est modifié dans son esprit. Il y a ainsi comme un hiatus elliptique conceptuel entre les premières « histoires » et les récentes « nouvelles » de Lalonde. À ma connaissance, il n'a pas expliqué pourquoi il a changé d'idée – même dans ses notes et carnets (1997, 1999b, 2004, 2011) où il parle à l'occasion de sa pratique scripturaire –, mais on peut toutefois dire par ailleurs que les « histoires » des années 1990 sont tout autant des nouvelles que celles des années 2000. Dans une entrevue accordée à Sylvie St-Jacques de *La Presse* en 2007, il résume sa pensée d'alors en ces termes :

Pourquoi des nouvelles ? Parce que Robert Lalonde aime bien cette forme, bien qu'il déplore que ce type de littérature soit parfois considéré comme un sous-genre⁵. « J'en écris tout le temps. Soit lorsque je suis bloqué sur un roman, ou lorsque le temps me talonne », dit cet amateur de « retravail » (2007 : Arts-9).

DE LA NOUVELLE AU RECUEIL

Car du « retravail », il y en a sans doute dans *Espèces en voie de disparition*. L'auteur révèle une partie de ce travail d'écriture du recueil en se confiant à Michel Vézina :

Au départ, il s'agissait de textes séparés, sans lien les uns avec les autres [...]. À un moment donné, j'ai vu qu'il y avait *un axe* qui pouvait devenir un livre. J'ai retravaillé en faisant en sorte que ces destins puissent se rattacher les uns aux autres (2007 : 36. Je souligne).

Il s'agit donc ici d'une volonté de faire, à partir de nouvelles éparées et inachevées, un recueil homogène par le truchement

5. Lalonde entend le terme « sous » comme un défaut, une disqualification du genre et non comme la coutume littéraire le conçoit, c'est-à-dire comme un *hypoggenre*, comme par exemple la nouvelle fantastique, où la nouvelle est le genre et le fantastique le sous-genre, l'*hypoggenre*.

d'un travail sur l'écriture, mais aussi sur l'imaginaire, sur la façon d'organiser événements, actions, pensées⁶ – toutes choses humaines – pour montrer les aléas de l'existence, du destin. Ces remarques génétiques, bien que fort sommaires, permettent de voir que le recueil chez Lalonde est conçu comme un genre en soi, c'est-à-dire une construction discursive en bonne et due forme au sein de laquelle s'agencent des nouvelles qui s'arc-boutent les unes sur les autres. Cela s'apparenterait à ce que René Audet appelle « l'effet de réticulation [qui] tient à cette impression chez le lecteur de parcourir des textes qui partagent des points communs, qui entrent en relation les uns avec les autres, voire qui participent d'un réseau complexe » (2000 : 73). Ce qui se donne à lire demeure pourtant relativement disparate. Pour illustrer mon propos, j'offre dans la suite du texte une lecture qui cherche à retracer cet « axe » dont Lalonde parle, et qui constitue une volonté de construction architectonique qui donne forme et sens à l'œuvre entière. En fait, le discours lalondien tourne autour de plusieurs axes, l'un oscillant entre la subjectivité (le récit au *je*) et la distanciation (le récit au *il*), un autre ayant trait à l'imaginaire « anthropologique⁷ », c'est-à-dire axé sur des motifs existentiels de chute et d'ascension. D'où l'impression de dispersion.

COHÉRENCE ET DIVERSITÉ : UNE GALERIE DE TABLEAUX ET DE PORTRAITS

L'incipit de la première nouvelle, l'éponyme, donne d'entrée de jeu ce qui peut prendre des airs voilés de programme narratif,

6. À Benny Vigneault, il précise sa conception de l'imagination : « Tu sais, l'imagination, pour un écrivain, ce n'est pas d'inventer toutes sortes d'affaires incroyables, c'est de se mettre à la place des autres » (2007). Il va sans dire que, pour d'autres, l'imagination ou l'imaginaire s'appuie sur l'invention – que l'on pense à la science-fiction ou au fantastique –, mais pour Lalonde, l'imagination est avant tout une question de point de vue narratif. Une question de sensibilité plus que d'invention. Cela explique beaucoup son « réalisme », fondé essentiellement sur l'expression des sentiments.

7. Voir Durand (1969).

de parcours discursif existentiel que l'on retrouve au fil des 11 nouvelles du recueil : « On *accède* aux Trois Pins en canot ou en chaloupe. Le chemin de sable *s'arrête* au bord d'un marécage. À partir de là, un sentier *s'enfonce* dans la fardoche, les ronces, la bourbe, les framboisiers et la grande fougère » (2007 : 11⁸. Je souligne). *Accéder* à l'espace, *s'arrêter* ou *être arrêté* par la nature marécageuse, aqueuse, et *s'enfoncer* dans la nature sauvage, voilà trois des piliers – des axes verticaux – de l'univers lalondien. Piliers qui vont et viennent dans l'ordre ou le désordre – jouant subtilement avec les fonctions (ou les propositions) syntagmatiques narratives (Orientation, Complication, Réaction, Résolution⁹) au fil des nouvelles, se renversant, se transformant, et qui propulsent le discours dans des labyrinthes ou des maelströms souvent insondables, que la nouvelle, par sa discrétion générique, laisse souvent pleine de trous, de lacunes, de paralipses¹⁰. Les « histoires » de Lalonde, loin de répondre aux règles du récit bref traditionnel, de la forme simple (du conte par exemple), sont dans cette perspective des nouvelles au sens plein et (post)moderne du terme, c'est-à-dire des lieux textuels où le discours se joue du canon narratif et se fait moins le reflet du réel que réfraction, diffraction et fragmentation de consciences torturées et écartelées tant dans l'espace que dans le temps. Cela peut aussi s'appeler « comblement rétrospectif » (Genette, 1972 : 93), ce qui signifie que, ultimement, les nouvelles de Lalonde se formalisent librement – ou dans une apparente liberté formelle – pour la « simple » raison que, si on y retrouve toutes les fonctions syntagmatiques – dont l'Orientation donne souvent le

8. Les renvois à *Espèces en voie de disparition* seront désormais indiqués par la mention *EVP*, suivie du numéro de la page.

9. Selon le modèle du schéma syntagmatique (voir entre autres Adam, 1985 : 52-56).

10. Il s'agit d'une « sorte de lacunes [...] qui consistent [...] en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation [...]». Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe *à côté* d'une donnée. Ce genre d'ellipse latérale, nous l'appellerons, conformément à l'étymologie [...], une *paralipse* [...]. [...] la paralipse se prête évidemment fort bien au comblement rétrospectif » (Genette, 1972 : 92-93).

ton, étant donné l'importance de la nature, de son décor, de sa description –, celle qui domine est la Réaction évaluative à ce qui complique la vie du sujet narrant ou narré. Les nouvelles contenues dans *Espèces en voie de disparition* naviguent ainsi pour la plupart dans les eaux troubles d'une conscience perturbée par un événement tragique ou dramatique dont la narration – sous de multiples angles focalisateurs, mais surtout en focalisation interne – prend acte pour discourir sur les conséquences d'une telle perturbation (la Complication) de la conscience. Voyons dans le détail de quoi il en retourne.

S'ENFONCER DANS LE TEMPS ET LA NATURE

La nouvelle éponyme se passe en 2004, mais opère un retour sur des événements « romanesques » et tragiques de l'année 1959, année de naissance du narrateur. Celui-ci, fils de Gérard et Bernadette, est alors âgé de 45 ans ; il fait un pèlerinage aux sources, remonte à ses origines, dans la nature sauvage, aux Trois Pins, dans la Matapédia, là où ses parents se sont aimés. Il cherche à combler une lacune dans son histoire personnelle, liée à ses parents. Il ne pourra le faire qu'en partie, puisqu'il n'a pas été témoin des événements relatés¹¹. Il devra les imaginer en grande partie, ne pourra en comprendre que ce qui échappe à la part de mystère :

La passion de mon père pour Bernadette, ma mère, est un *mystère*. La naissance de Gérard aussi, son enfance, [...] sa huppe en aile de corbeau quand le vent se levait, sa témérité : un *mystère*. Le *mystère* de Sainte-Florence, celui des Trois Pins, le *mystère* Bernadette (EVD : 20. Je souligne).

On devine que sa mère, toujours vivante, lui a raconté des bribes de la vie de son père, de leur relation amoureuse, mais le mystère – la lacune – semble persister. Il ne possède que des fragments de vérités, mais sait tout de même que, en 1958, son

11. Détail important : lorsque son père s'est noyé, le narrateur était encore dans le ventre de sa mère, dans son propre liquide amniotique.

père fait la cour à sa mère, l'épouse, puis meurt, le tout en quelques mois entre le 24 juin 1958 et le 26 mars 1959. Son père aime tellement Bernadette que le narrateur décrit son coup de foudre en s'appuyant sur une métaphore antithétique spectaculaire, littéralement renversante, comme si « Gérard [était un] arbre foudroyé, montrant toute sa carcasse fendue dont suinte une pauvre sève, un pauvre sang qui ne sert plus à rien. Blessé à mort, ouvert en deux » (*EVD*: 13). Cette cassure heureuse – l'apparition de l'amour – en préfigure une autre, liée non pas au feu, mais à son élément contraire, l'eau – l'apparition de la mort –, dans laquelle et par laquelle son père meurt. Éros et Thanatos se succèdent, se côtoient dans le récit du narrateur. Cela n'est pas nouveau dans l'œuvre de Lalonde, car il a souvent associé l'amour fou à d'autres sentiments excessifs comme dans son premier roman, *La belle épouvante*, dont le titre renvoie à la terreur générée par l'amour : « Une terreur qu'il convertit en son contraire » (Brochu, 2003 : 83). Comme ici. Mais autant le coup de foudre est bref et soudain, autant sa vie sera brève après cette catastrophe merveilleuse, cette « belle épouvante ». Gérard a alors 27 ans lorsqu'il est « avalé » (*EVD*: 23) sous la glace, aspiré par les eaux du lac alors que, selon le scénario imaginé par le narrateur – car tout s'est déroulé dans la solitude la plus absolue, sans aucun témoin –, il cherchait à s'approcher d'un chevreuil blessé, mourant, qui le regarde lui-même mourir, « le dévisage, avec les yeux incrédules et doux de Bernadette » (*EVD*: 23).

Après la reconstitution imaginaire – remémorée par un témoin à la fois absent physiquement, mais présent en imagination – de la mort de son père, le narrateur ressent comme par osmose un trou impossible à combler laissé dans son âme même par la disparition de son père : « [...] je sais qu'il est là, le trou bleu, dans mon cœur, trou d'eau libre, trou dans la glace, trou de fée » (*EVD*: 24). Le « comblement rétrospectif » se heurte parfois à l'impossibilité de dire, comme s'il y avait un lien antithétique et secret – paralysant – entre la disparition du père dans les eaux glacées du lac et l'état fœtal du fils dans le chaud liquide amniotique au même moment.

Puis sans donner de raison, sans doute pour contourner l'indicible, il part, dérive, fuit vers Québec, puis Baie-Saint-Paul et Cap-aux-Oies, toujours hanté par l'image de ses parents, glorifiés comme des héros, au même titre que les autres espèces en voie de disparition, dont il donne une liste presque encyclopédique en finale de la nouvelle, où l'on trouve « la grue blanche [...], l'âne sauvage de Somalie [...], le caribou du pôle Nord, la baleine bleue [...] et notre faucon pèlerin » (*EVD* : 25). La Nature engloutie.

Cette nouvelle inaugurale et crépusculaire est soutenue de bout en bout par de nombreux motifs contraires, amoureux et mortuaires : les feux brûlants de l'amour, les eaux engloutissantes de la mort alors que même la faune disparaît en elle-même de la surface de la Terre. L'apocalypse pour ainsi dire. Le gouffre.

Mais pourquoi est-ce que, quarante-cinq ans plus tard, le narrateur est-il animé par le désir filial de faire revivre cet événement, de l'écrire ? « Je vais écrire ce soir – enfin – la simple et tragique histoire de Bernadette et de Gérard » (*EVD* : 11). Sa mère lui demande « pourquoi [il] fai[t] tout ça ». Il lui répond : « Parce que vous êtes une espèce en voie de disparition » (*EVD* : 24). Ailleurs, en entrevue, Lalonde parle plutôt de l'origine de sa motivation à écrire ainsi :

Robert Lalonde croit dur comme fer au pouvoir guérisseur du récit. « Je crois qu'on peut sortir d'un malaise intérieur en retournant géographiquement sur les lieux où la souffrance est née. » [...] « Quand on écrit, il faut savoir faire flèche de tout bois. Développer ses sens, regarder. Pour parler de la souffrance, il ne suffit pas de mimer. Il faut aller voir des gens qui souffrent » (St-Jacques, 2007 : Arts-9).

Il semble que la nouvelle, dans sa fulgurance chez Lalonde, sache bien rendre compte de ce désir cathartique qui consiste à s'enfoncer dans l'espace, l'imaginaire et le texte, libre, ratissant large, rapaillant des fragments épars, pour tenter de « tout dire en sachant que c'est impossible » (2011 : 107) et, ce faisant, pour accéder à un monde meilleur.

S'ENFONCER ENCORE, ET S'ARRÊTER

Contrairement à cette nouvelle liminaire, qui est au *je*, « Le meilleur ami de l'homme » est à la troisième personne. Est-ce pour cette raison qu'elle paraît moins tragique ? La distanciation narrative euphémise-t-elle ici une situation pourtant sérieuse ? Un homme pleure sur une plage après une nuit de beuverie. Son amante l'a quitté huit jours plus tôt. Il veut mourir, tente en vain de se suicider, s'endort. Quand il se réveille, un chien pleure à ses côtés, blessé. Ce dernier le conduit vers la mer où l'homme découvre le cadavre noyé – englouti, puis resurgi – du maître du chien. Il veut maintenant que le chien lui rende son amante. La nature sert encore de décor, et toujours sur une plage – un espace aqueux – où le personnage appelle la mort, sa mort, mais est plutôt confronté à un cadavre inconnu – la mort étant comme tenue à distance. La raison du désespoir de l'homme tient au fait qu'il a subi une perte amoureuse – la mort de l'amour – et qu'il se perd, s'enfonce dans les larmes, se noie dans l'alcool. Pleurs et beuverie sont encore des motifs liés au désir de disparaître. Le discours fait quant à lui fort librement le va-et-vient entre ces vies brisées que le texte diffracte, sans résolution heureuse ici, car l'amante ne revient pas, offrant ainsi un autre cas de figure de disparition, d'enfoncement et d'engloutissement, mais dans un moment où tout semble s'être arrêté, s'être pathétiquement figé.

S'ENFONCER DANS LE TEMPS DU SOUVENIR

« *Here comes the sun...* », autre nouvelle au *je*, se déroule dans un contexte tout autre, bien que le texte exploite encore le motif de la mort : « Ce n'est pas le printemps, je le sais. C'est une trêve, une trahison de l'hiver. Mais je me laisse prendre. Comme les arbres, imprudemment je sors de la mort » (*EVD* : 91). Le narrateur sort sur la galerie de sa maison un jour de redoux en hiver. Il se rappelle un épisode de sa vie trente ans plus tôt en 1969 au

Mexique. Avec deux amis, il avait rencontré Donald, un jeune Américain fugitif que son père et la police voulaient voir mourir.

Parti d'une maison entourée de neige, d'un décor naturel, sous la pluie, l'homme se remémore – fait remonter à la surface – des bribes d'un souvenir douloureux dans lequel son esprit s'enfonce :

Je remonte sur la galerie. [...] je cueille sur mes poignets les perles, les rubis, les éclats d'ambre qui coulent du toit. [...] La chouette hulule et je rentre. Sur la table, le cahier est ouvert. Il fait froid dans la cuisine. J'allume le feu, m'assois à la table et attends. Une voix en moi chuchote : « C'est à toi de raconter cette histoire. Il n'y a plus personne d'autre pour le faire. » (EVD : 92).

Cette impulsion, ce *devoir écrire* laissent entendre que tous les témoins de cette vieille aventure dont il va parler ont disparu, du moins de sa vie. Il en est le seul survivant et sent le besoin de ressusciter un passé douloureux. Pourtant, au Mexique, tout baigne d'abord dans le bonheur de l'époque hippie, marquée pour le narrateur par l'apparition dans sa vie d'un personnage hors de l'ordinaire près de la mer :

Tout a vraiment commencé à Playa del Carmen, dans un phare abandonné tout au bout de la longue jetée de sable. Une lueur tremblait tout en haut. J'ai grimpé l'échelle et je l'ai vu. Agenouillé, il fixait en souriant la flamme d'une bougie. Sa tignasse blonde lui dessinait un halo. Un *freak*, un autre de ces anges errants qui cachait son cœur sous sa chemise. Il avait le masque d'un dieu et souriait en dévisageant le feu.

[...] C'était Donald (EVD : 94).

Après la rencontre avec cet étranger, des liens se tissent entre les Québécois et l'Américain, une amitié naît en terre étrangère. Mais la relation connaît une fin abrupte, car Donald, poursuivi par la police, est abattu. Au poste, on révèle ceci : « *American government and father of the gringo wanted him dead for a long time! He was a fugitive, a drug dealer and a whore* » (EVD : 99).

Après la relation de son souvenir, de retour « sur la galerie » de la maison québécoise, le narrateur réfléchit à cette aventure en termes à la fois sibyllins et ironiques :

Donald est mort et je n'ai jamais revu ni Solange ni Gilles. C'était en 1969. Nous avions vingt ans. Le règne noir de Saturne, qui avait fait de nous des enfants perdus, s'achevait. L'ère du Verseau commençait. Dorénavant, le monde allait passer par l'amour. C'était écrit dans le ciel (*EVD* : 101).

Depuis, on sait que cette morale amoureuse allait faire long feu, s'effondrer, mourir de sa belle mort et se transformer en de multiples apocalypses. D'autres espèces en voie de disparition...

ACCÉDER AILLEURS

Dans la même veine, celle de la disparition, « Première neige sur la batture » met en discours Michel, qui prend soin de son ami Serge, sidéen (sans que ce soit spécifié – sauf paraliptiquement, par allusion : il avait aimé « dangereusement » et gardait « le souvenir de ce garçon, le dernier qu'il avait aimé » – *EVD* : 35). Il l'emmène à la plage en hiver, car Serge veut « voir voler la neige sur la mer » (*EVD* : 34). Chemin faisant, dans le camion, il simule la mort, puis révèle qu'il a pris « quelque chose » (*EVD* : 40). Il s'est donc suicidé. Il meurt tout près de son ami.

La situation existentielle dans cette nouvelle demeure très difficile. Le regard est d'abord posé sur la nature et sur un homme affaibli par la maladie, en chute libre, mais toujours debout sur une véranda :

Appuyé des deux mains à la rampe de la véranda, il était, si possible, plus mince encore que la veille. Derrière lui, j'apercevais les épinettes, la route de sable et le ciel chargé de neige. Il était nu comme un arbre mais ne tremblait pas, ne grelottait pas. La lumière s'allongeait sur l'herbe, du doré chaud de la croûte de pain (*EVD* : 31).

Cette mise en relation de l'être malade et de la nature a quelque chose à la fois du contraste et de l'osmose. La nature (le ciel) est

chargée, mais elle (la terre, la forêt) est aussi nue, comme l'homme est toujours vivant, mais aussi mourant. Le plein et le vide, la vie et la mort se côtoient comme ailleurs. Toujours les figures de la vie et de sa proche disparition. Le discours suit les deux hommes dans leur parcours : en route dans un véhicule, sur la plage, puis dans le véhicule à nouveau où Serge meurt. La barque de Charon traversant l'Achéron.

La mort sert encore de pivot dans cette nouvelle, mais cette fois, c'est la mort en direct : l'arbre foudroyé, auquel est comparé le père du narrateur dans la première nouvelle, demeure associé à l'écorché vivant, brûlant d'amour, mais ici, l'arbre – l'épinette – est nu, plus mort que vif, comme l'homme qui va mourir, et le mourant même a hâte de mourir, pendant que le narrateur, ami, amant, souffre stoïquement en transmuant poétiquement, euphémisant presque, angélisant cette disparition : « [...] il était déjà parti. Il *flottait* quelque part, là-haut, entre la terre, les oies, la neige et les étoiles » (EVD : 41. Je souligne). Le motif de la disparition n'est plus lié ici à l'action de couler dans l'eau, sous la glace, mais de flotter dans les airs, d'accéder à un ailleurs surélevé, autre forme de parcours anthropologique et labyrinthique de la vie et de la mort. L'inversion des motifs conduit toutefois au même type de dénouement tragique.

ACCÉDER AUX HAUTEURS DE L'AMOUR

Les amants sont bel et bien vivants dans « Petit matin d'avril », également au *il*, où la figure du jardin remplace la nature sauvage et l'espace aqueux. Il n'y a pourtant qu'un vieux couple, elle qui jardine, mais tombe souvent, malgré sa canne, lui, bien portant, qui écrit des romans depuis plus de quarante ans. Il s'inquiète pour elle, souffre de la voir tomber, craint de la voir disparaître. Mais dans la finale, l'amour est encore plus fort que la mort. Il l'attend dans leur chambre :

[...] pendant qu'elle sarclait l'allée de rudbeckias derrière la maison, Aimé se rendit à pas de loup dans la chambre, à cette

heure-là inondée de soleil. Il se déshabilla et s'allongea, nu, sur le lit, sans défaire les draps. Il ferma les yeux et écouta cogner son cœur, étonné de la force inespérée, nouvelle, de son désir. Presque aussitôt, il entendit la canne heurter la rampe de l'escalier (EVD : 67).

Cette nouvelle, encore « naturiste¹² », joue sur les motifs du jardin et de chute de la femme, sans que l'on puisse associer ces cas de figure à la chute d'Adam et Ève au paradis terrestre. C'est plutôt le contraire qui est représenté en finale car, en dépit de ces chutes, de ces signes de vieillesse, de maladie, de souffrance et de l'inquiétude de l'homme, c'est une forme d'apaisement – et même d'ascension : on monte un escalier pour se rendre à la chambre – où l'amoureux nu s'offre, dans une sorte de « Jardin au bout du monde¹³ » inversé, heureux. Cette nouvelle opère un renversement des valeurs mortuaires exploitées jusqu'ici dans le recueil. La nudité n'est par ailleurs plus associée à l'arbre mort ou écorché, mais à l'homme nu, simplement amoureux.

Encore à la troisième personne, mais du pluriel (au *ils* cette fois), « Il y a autre chose... » continue sur la lancée « naturiste » et amoureuse, mais de manière encore plus euphémisée que dans « Petit matin d'avril ». Un couple s'y livre à des ébats amoureux dans la nature, mais s'inquiète pour un autre couple. Ils décou-

12. St-Jacques soutient que « *Espèces en voie de disparition* n'échappe pas aux descriptions naturalistes, omniprésentes dans l'œuvre de Lalonde. Une sorte de carte de visite qui contribue à entretenir l'image de l'écrivain contemplatif qui besogne tranquillement à sa table de travail » (2007 : Arts-9). Voilà bien, dans un cadre littéraire, une conception naïve du naturalisme, qui s'éloigne passablement de l'esthétique zolienne. C'est pourquoi je préfère parler de tendance « naturiste ».

13. Dans la nouvelle éponyme de son recueil *Un jardin au bout du monde* (1975), Gabrielle Roy fait le portrait d'un couple d'immigrés établi au bout du monde dans l'Ouest canadien. La femme, vieille, malade, mourante, s'acharne à cultiver un petit jardin pendant que son mari s'est réfugié dans un silence bougon. Le malheur règne bien qu'à la fin, sur son lit de mort, la femme voie son mari chercher à sauver ses pauvres fleurs des premiers gels. (Je note que la relation entre Lalonde et Roy est loin d'être fortuite, car dans *Des nouvelles d'amis très chers* (1999a), Lalonde consacre une de ses nouvelles, « La chaleur du réel », à Roy).

vrent qu'il y a eu un malentendu et que leurs amis voulaient un enfant, mais chacun pensait que l'autre n'en voulait pas. La femme se fait avorter. Ils sont malheureux. Quant au couple heureux, tout va bien, la femme dit à son amoureux qu'elle est enceinte. Le tout baigne dans un décor de jeu de lumières nocturnes et de bougies dans la nature. De fête pour ainsi dire.

Cette fois, la nature sert de cadre à des oppositions : deux couples antithétiques, l'un heureux, l'autre pas, empêtré qu'il est dans un problème amoureux : avoir ou ne pas avoir d'enfants, procréer, reproduire la vie ou non. Le contraire du motif de la mort est donc exploité dans cette nouvelle, bien que l'on y perçoive celui de la non-vie, de la vie avortée, mais aussi de la vie à venir, de l'accession à l'amour, à l'enfant, à la joie.

« L'ange brisé » reprend – mais en plus hermétique encore – des éléments contenus dans « Il y a autre chose... ». Comme dans cette dernière nouvelle, le récit à la troisième personne évoque quelques instants intenses entre une femme presque aveugle et un homme qui vient la voir ; sans que le texte – extrêmement discret – précise pour quelles raisons, ils se querellent et elle le frappe. Tout se passe comme si elle l'aimait trop. D'ailleurs, il rentre et sort de la maison, mais ça semble être chez lui aussi. De son côté, la femme écrivaine – elle écrit un roman – va chercher un ange (un bibelot) qu'elle est fière de lui montrer, le plaçant sur sa poitrine à lui – il est étendu sur le plancher. Après qu'elle l'eut giflé, il se redresse et brise l'ange qui éclate sur le plancher. À la fin, après qu'elle l'eut frappé à nouveau, elle le rejoint dans la chambre à coucher où ils s'enferment dans une armoire dont l'homme referme « doucement » (EVD : 115) la porte.

Cette situation difficile – quelque chose s'est produit dans leur vie qui les a profondément perturbés, mais tout demeure secret – est vécue par une femme qui est presque aveugle. La nouvelle montre deux êtres qui s'affrontent de manière soudaine puis, de la même manière, s'aiment à nouveau, bien que bizarrement dans une armoire... Est-ce là une façon de régler un drame amoureux rempli de mystère ? Ici, la paralipse règne tellement en maître que le récit ne comble jamais les lacunes qui, énoncées,

permettraient de faire la lumière sur les raisons de ce drame. Le non-dit reste entier.

Autre relation de couple, « L'accidentée » tourne cette fois autour d'un homme témoin d'une embarquée. Il va au secours de la femme accidentée et demeure longtemps obsédé par elle, par son accident. Puis il pense à celle qu'il aime, voit sa voiture plonger dans le fleuve, comme l'autre était tombée près de la rivière Bécancour. Le texte laisse penser qu'il est en deuil, que l'accident récent le replonge dans celui de sa bien-aimée. Mais à la fin, une voiture arrive et c'est elle... À nouveau, la nouvelle se passe dans la nature, dans un décor rural, aqueux, le long d'une rivière, « la rivière Bécancour, ce Danube du royaume de Chaudière-Appalaches » (*EVD*: 121). L'aspect bucolique est vite oublié par cet accident, source d'angoisse et de tourment relié à la mort, mais à une mort possible cette fois, pas une mort réelle, advenue. Elle est plutôt crainte. Le narrateur y tient même le rôle de sauveur de femme, et concourt à maintenir la mort à distance.

La mort est absente de « Un chalet, un autre, toujours le même », mais l'amour y est difficile. C'est sans doute pour cela que le narrateur évoque tout de même la mort :

Je me dis parfois aujourd'hui que ç'aurait pu être un autre, n'importe lequel de ces beaux garçons de 1968, récemment lâchés, comme moi, dans la nature, depuis peu dépris de leurs pièges – la famille, le collège, des prisons ouvertes. [...] Et puis Daniel est venu, pour mettre au propre mon brouillon. Je vais parler ici d'un mort et je sais bien qu'un mort ne se raconte pas (*EVD*: 133).

Il s'agit en fait d'une « simple » histoire d'amour impossible entre deux hommes. Le narrateur a 18 ans en 1968 et aime Daniel, bel homme fort, un peu plus âgé que lui. Ce dernier a peur de son état d'homosexuel, veut en finir, mais ils passent un été ensemble à s'aimer sauvagement. L'amour ici est consommé dans la nature, libre et sauvage, comme pour faire contraste avec les désirs coupables du narrateur – également en révolte contre les contraintes de son temps :

Cet amour-là était, serait ma guerre, ma conquête, mon royaume repris aux barbares. [...]

Nous n'étions pas libres. Les livres que je lisais m'apprenaient que jamais avant nous les hommes n'avaient été libres. Ça me désespérait, ça me fouettait, je déterrais la hache de guerre [...]. Je criais au ciel, entre chien et loup : « Puisque la mort nous menace, il me faudra démontrer que la mort n'est rien. » (EVD : 135).

La suite du récit oscille entre le jubilatoire et la désespérance, et est aussi remplie de souffrances que de joies entremêlées. La nouvelle offre en fait le tableau de la mort métaphorique de l'amour entre deux hommes. Encore le côtoiement d'Éros et Thanatos, le déchirement, la fragmentation qui parcourent tout le recueil.

Dans l'avant-dernière nouvelle, « James-le-noir », le récit alterne entre le *il* d'un narrateur observant un homme et une femme, et le *je* épistolaire du James du titre qui, comme la majorité des personnages du recueil, souffre lui aussi, est torturé. Le narrateur évoque une période dans la vie du peintre James et de sa muse Flora qu'il représente au milieu de paysages sombres, tourmentés. Les nécessités de la vie matérielle – l'argent – l'obligent à aller en ville pour vendre ses tableaux, mais à Montréal, il sombre dans l'alcool, coule, déprime. Il pense à se suicider en se jetant dans le fleuve, mais voit sa Flora dans une apparition fantasmatique et pense qu'il doit revenir auprès d'elle, ce qu'il fait. D'où la rédemption.

Nous retrouvons donc ici la nature sauvage, mais distanciée, esthétisée par la peinture, par un peintre amoureux fou de Flora et qui, séparé de sa bien-aimée, songe à mourir, se suicider en sombrant dans l'alcool (comme dans « Le meilleur ami de l'homme ») et dans les eaux glacées du Saint-Laurent. Contrairement à la femme dans « Petit matin d'avril », qui tombe souvent, c'est l'homme ici qui tombe, mais symboliquement. Or, après la chute, lui aussi connaît une forme d'ascension, car il revient, refuse la chute mortelle. Avant de revenir, il écrit une courte lettre à Flora :

I'm coming back! Life is hell. Je te dois la vérité, my love. Je voulais voir la mort en face, mais c'est elle qui m'a aperçu la première. Hier, je me suis rendu au bord du fleuve. Le courant exigeait que je saute. J'allais le faire, quand je t'ai aperçue, debout sur la jetée. Ce n'est pas moi, mais toi, my love, qui allais sauter dans l'eau gelée. It scared the hell out of me! You, of all creatures, tu allais mourir! Mon cœur s'est arrêté. Il ne faut pas que j'arrive trop tard. Attends-moi, my love! Swear you will wait for me! Please, oh please... (EVD: 174).

Cette rédemption a des allures romantiques – on songe aux images éthérées de la femme chez Gérard de Nerval – et même fantas(ma)tiques avec cette apparition fantomatique d'une femme aimée – l'ange de la vie – venue sauver son amant d'une mort voulue, désirée en dépit de l'amour que les deux se vouent.

La nouvelle de clôture, « Des nouvelles d'Afrique », renoue avec la première nouvelle, mais aussi avec toutes les autres en ce sens qu'elle thématise la séparation des amants, mais édulcore la figure de la mort, apporte une conclusion heureuse à l'ensemble de l'œuvre et renverse l'aspect tragique de la nouvelle éponyme. La narratrice, Catherine, amoureuse de celui qui narrait l'histoire de Bernadette et Gérard, est partie en Afrique parce qu'elle ne voulait pas que ce soit son amoureux qui parte le premier. Elle filme les habitants du Bénin, leurs cérémonies, leurs jeux, leurs enfants... Elle écrit tout cela à son amant laissé au Québec et lui annonce qu'elle revient.

La nature demeure présente, mais est encore plus exotique que dans la nouvelle « mexicaine ». L'Afrique sert de décor pour tourner un film documentaire qui n'est que diversion par rapport à l'essentiel de sa vie et demeure instrumental, car cette lointaine Afrique sert de refuge, de mise à distance spatiale pour une femme qui cherche à trouver une forme de bonheur ou à oublier son malheur dans le détachement amoureux. C'est qu'elle voulait être la première à disparaître, à mourir, et ne pas à avoir à souffrir de la perte de son amant. Mais l'émotion la regagne, elle se confie, se confesse à son amant et annonce son retour au pays auprès de celui-ci. Autre forme de rédemption par

l'amour qui comble toutes les lacunes non pas du passé ici, mais de l'avenir. Comme la femme de « Petit matin d'avril », la narratrice montera, volera vers son amant, cette dernière image suggérée par les derniers mots (« Tu seras à l'aéroport ? » – *EVD* : 197), propulsant l'œuvre entière vers Éos et Agapè, bien loin de Thanatos.

EN GUISE DE CONCLUSION

Les nouvelles de Lalonde, on le voit, prennent la forme d'« histoires », de diégèses fortement fragmentées. La narration – comme par osmose entre ce qui est ramené à la surface et la manière de le rendre – épouse le plus souvent les soubresauts d'une conscience éprouvée par la mort d'un proche (« Espèces en voie de disparition ») ou d'un « ami » (« *Here comes the sun...* »), dont on cherche à reconstituer des fragments de vie par la relation avec la mort elle-même qui les côtoie quotidiennement (« Première neige sur la batture ») ou que l'on appelle désespérément, mais sans succès, de tous ses vœux (« Le meilleur ami de l'homme »). L'amour heureux fait accéder les personnages à des sphères tantôt sereines, moins déchirantes – encore que la mort (« Petit matin d'avril »), ou son désir (« James-le-noir »), ou la séparation (« Un chalet, un autre, toujours le même ») ne soient jamais loin –, tantôt plus énigmatiques (« L'ange brisé »). Seules les dernières nouvelles semblent rédimier l'ensemble des conflits qui fracturent thématiquement et discursivement le destin des personnages du recueil.

Chemin faisant, le recueil opère donc un renversement de la perspective – autre axe motivique – de la disparition, la remplaçant en fin de parcours par celle de l'apparition ou de la réapparition de l'amour humain. De la même manière, les nouvelles à la première personne, qui sont pour la plupart marquées par le motif de la mort en début de recueil, se métamorphosent à la fin, deviennent portées plutôt par l'amour. Celles à la troisième personne sont, quant à elles, comme distancées formellement des sombres représentations morbides ou euphémisées. Comme par

hasard, l'avant-dernière, « James-le-noir », utilise les deux formes pronominales pour dire à la fois le désir de mort et celui, rédemptif, de vie et d'amour.

Comment ne pas voir enfin que les éléments naturels orientent le discours et jouent un rôle dans toutes ces représentations, la nature sauvage servant de décor omniprésent, avec ses eaux sombres, ses malheurs où l'on s'enfonce comme dans la mort, et ses bonheurs, véritables sphères aériennes, qui elles sont liées à l'amour où l'on accède comme dans une ascension céleste. Comme le suggère Gilbert Durand, « la notion de verticalité comme axe [...] des choses est [...] en rapport avec la station redressée de l'homme, dont l'apprentissage lui coûte tant » (1969 : 138). Chez Lalonde, on affronte l'amour et la mort debout, quitte à en souffrir, à s'y enfoncer douloureusement.

D'une certaine façon, Lalonde, dans *Espèces en voie de disparition*, parvient à la fois à satisfaire son « obsession de vouloir tout dire » (2011 : 107), et à montrer que cette entreprise a partie liée à « l'impossibilité de dire qui fond[e] les conditions *sine qua non* de l'écriture » (2011 : 107), et donc de la littérature. Il se situe quelque part entre le dire et le non-dire, entre la luxuriance du verbe et la réserve obligée de la pensée. La nouvelle et sa mise en recueil – par leur trop-plein et leurs lacunes – deviennent chez lui une véritable leçon de choses.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (1985), *Le texte narratif*, Paris, Nathan.
- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)
- BROCHU, André (2003), « *La belle épouvante*, roman de Robert Lalonde », dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 7 : 1981-1985, Montréal, Fides, p. 82-83.
- DION, Robert (2002), « Nouvelle », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 401-402. (Coll. « Quadriges ».)
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas. (Coll. « Études ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- LALONDE, Robert (1996), *Où vont les sizerins flammés en été ? Histoires*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (1997), *Le monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (1999a), *Des nouvelles d'amis très chers. Histoires*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (1999b), *Le vacarmeur. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (1999c), *Le vaste monde. Scènes d'enfance*, Paris, Éditions du Seuil.
- LALONDE, Robert (2004), *Iotékha'*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (2007), *Espèces en voie de disparition. Nouvelles*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (2009), *Un cœur rouge sur la glace. Nouvelles*, Montréal, Boréal.
- LALONDE, Robert (2011), *Le seul instant*, Montréal, Boréal.
- LANTAGNE, Suzanne (2000), *La marche*, Québec, L'instant même.
- LEDUC, Louise (1996), « Au-delà du mythe, les mots », *Le Devoir*, 9-10 mars, p. D-1.

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

- NERVAL, Gérard de ([1854] 1965), *Les filles du feu*, suivi de *Les chimères*, chronologie et préface par Léon Cellier, Paris, GF-Flammarion.
- PELLERIN, Gilles (2004), *Ī (i tréma)*, Québec, L'instant même.
- RIVARD, Adjutor (1914), *Chez nous*, Québec, L'action sociale catholique.
- ST-JACQUES, Sylvie (2007), « Robert Lalonde. Nouvelles étonnantes », *La Presse*, 15 avril, p. Arts-9.
- VÉZINA, Michel (2007), « Consigner la disparition », *Ici*, 5-11 avril, [s.p.].
- VIGNEAULT, Benny (2007), « Robert Lalonde : révélateur d'âme », *Le Libraire*, n° 40 (mai-juin), [En ligne], [<http://www.lelibraire.org/entrevues/litterature-quebecoise/robert-lalonde-revelateur-dame>] (18 octobre 2012).

MOUVEMENTS DE FUIITE ET LE NÉANT :
ÉTUDE DE *L'ART DE LA FUGUE*
DE GUILLAUME CORBEIL

David Bélanger et Cassie Bérard
Université Laval

Cette condition contradictoire de mouvement et d'immobilité, de paroles et de silence, d'errance et d'internement est [...] un élément fondamental de l'apparition et de la dissolution du postmodernisme.

Raymond FEDERMAN,
Surfiction.

On soutient communément que le recueil de nouvelles suppose un ordre de causalité différent du roman : là où l'œuvre romanesque travaille à l'entrechoquement des événements dans une relation de cause/conséquence factuelle et chronologique, le recueil de nouvelles travaille à la rencontre des textes – à l'*intertextualité*¹ –, à la variation sur thèmes ou à la transformation formelle. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Cristina Minelle :

1. André Carpentier et Denis Sauvé mentionnent, dans le même sens : « On sait cependant que le recueil est plus que la succession ou la somme des textes recueillis. C'est ce que veut dire l'expression "intertextualité interne". Or l'intertextualité, nous dit Genette, résulte d'une intentionnalité productrice » (1996 : 33).

L'ordre recherché n'existe pas [dans le recueil de nouvelles] et le lecteur doit s'habituer à l'idée que la cohérence nouvelle s'obtient à partir de fragments, de bribes, de morceaux recombinaés et, très probablement, sujets à être re-combinés dans un deuxième temps (2005 : 81).

Cette idée habite *L'art de la fugue* (2008) de Guillaume Corbeil². Faute de chronologie, faute de causalité, ce recueil, comme bien d'autres en effet, invite à observer les structures élémentaires des quelques récits avec suspicion. *L'espace* comme le *temps*, délestés des règles de la continuité, trouvent chez Corbeil, force est de l'admettre, des modes de fonctionnement différents. Ils répondent à une partition nouvelle, avec ses propres mouvements – et c'est cette partition que nous proposons d'observer dans la présente étude.

ÊTRE LE SPECTATEUR DE NOTRE PROPRE DÉPART

Dans cette analyse, plutôt que d'assurer, à l'instar de Claire Pégion, une comparaison formaliste de la fugue musicale et de la littérature, nous nous contenterons de quelques apories. Ainsi, Pégion souligne que « le point de départ [de la fugue] reste [...] la voix seule, premier sujet à partir duquel toutes les autres voix et réponses trouveront leur logique » (2004 : 19). Le prologue et l'épilogue du recueil de Corbeil ne manquent pas, en ce sens, de relever la variation vocale d'un seul narrateur dont serait issue chaque nouvelle : « Normalement, je serais déjà en train de mettre en scène un autre personnage, de transformer ma voix pour le faire parler [...] » (*AF* : 9). La voix joue ici de son altérité ; ses variations auraient construit les différentes fictions, aboutissant à ce prologue, archétype de la fin qui précède le début. Une telle caractéristique n'est pas étrangère à cet art de la fugue musical qui nous permet d'établir une seconde comparaison. De fait, Pégion ajoute, dans sa description de la fugue :

2. Les renvois à *L'art de la fugue* seront désormais indiqués par la mention *AF*, suivie du numéro de la page.

La composition fuguée est donc une écriture essentiellement horizontale, où un sujet est constamment renouvelé par le jeu des réponses contrepointées et par l'introduction de nouveaux sujets et de contre-sujets [...]. La fugue suit un développement continu, en perpétuel devenir, sans répétitions ni retours en arrière mais sans fin construite, élaborée, non plus (2004 : 19).

Dans sa macrostructure, *L'art de la fugue* de Corbeil propose un double découpage en 18 variations et en 6 nouvelles : les variations soumettent le recueil à une unité, induisent – pour reprendre l'expression de Pégon – « un développement continu », *homogénéisent*³ le recueil. Dans la microstructure, les nouvelles se fondent sur ce caractère de la fugue qui refuse la fin, et si les histoires se composent de digressions « qui ne reçoivent jamais de développement indépendant » (Pégon, 2004 : 19), elles fonctionnent toujours en harmonie avec le grand mouvement d'ensemble qui cadence le recueil. Les nouvelles sont portées, en effet, par un mouvement autre, non référentiel, comme s'adaptant à un rythme nouveau de fonctionnement de l'univers : une *causalité neuve*. Cette étude se penchera donc, comme nous l'avons annoncé, sur le mouvement dans son traitement de deux dimensions élémentaires dans la fiction narrative : l'espace et la temporalité. L'espace, d'abord, comme lieu fixe, comme destination ou gare de départ, change ici de statut. L'indéfinition prime sur la référence et ce mouvement qui relie les lieux, nous le verrons, adhère à l'immobilité mobile dont parle Raymond Federman, en exergue. Le temps, de même, défile au gré d'une nouvelle norme ; le défilement répond à un rythme autotélique, à une partition autonome. *L'art de la fugue* institue ainsi une mobilité inusitée à laquelle sont confrontés les personnages, les lecteurs, et que manœuvre le narrateur.

3. Sur la conception du recueil de nouvelles selon son homogénéité et son hétérogénéité, voir Carpentier et Sauvé (1996).

ÊTRE AU MILIEU DE NULLE PART, OU DANS L'ESPACE

Dans *L'art de la fugue*, le lieu est indéfini. Bien qu'on arrive à déterminer, souvent sans problème, la zone fictive où se déroule l'aventure, l'identité du lieu n'en demeure pas moins fragile et ambiguë. À sa façon, en fait, ce recueil reste fidèle au genre de la nouvelle, dont Gilles Pellerin disait qu'il « ne dresse pas la table, lieux, époque, circonstances, ne donne pas l'hier et l'avant-hier [...]. Une machine narrative qui jouerait de l'absence, du vide, de l'omission calculée » (1997 : 14). Or, chez Corbeil, le statut même de l'espace en tant que situation géographique déterminée est remis en doute.

L'identité des lieux y est souvent résumée par une toponymie quasi tautologique. Pensons d'abord au petit village de Petit village dans « L'œil droit du cyclope », ou encore à « L'île qu'on appelait L'Île » dans la nouvelle éponyme. Autant d'endroits qui se caractérisent non pas par leur emplacement géographique, mais par leur attribut premier : L'Île est une île, Petit village est un petit village, et ajoutons à cela l'Hôpital-des-Vétérans-de-la-Guerre qui, plutôt que de porter un nom culturel ou géographique, expose sa fonction. Cette caractéristique des lieux chez Corbeil n'est pas sans conséquence sur l'environnement spatial. Le choix de favoriser, dans la dénomination de l'espace, son attribut plutôt que sa situation culturelle et géographique souligne la non-localisation du lieu. Or si, comme nous le verrons, la quête de la majorité des personnages est de *fuir*, mais que les lieux s'avèrent indéfinis, la fuite perd son sens *géographique* : le personnage ne veut plus tant aller ailleurs – puisque l'ailleurs comme l'ici sont identiques, sans définition, insipides –, mais se déplacer, partir, déclencher un mouvement dans sa vie et, formellement, dans la nouvelle. Les lieux, institués en non-lieux, ne souffrent plus du *voyage vers*, mais d'un mouvement pour bouger, aller de nulle part vers nulle part, et la nouvelle ne narre que cette mobilité, laissant le plus souvent l'objet du départ en plan.

L'Hôpital-des-Vétérans-de-la-Guerre, dans « Annexe à la Genèse », présente précisément cette idée du lieu non-lieu. Dans

cet hôpital, on retrouve une pièce inexistante : « Entre les quatre murs de cette chambre de l'Hôpital-des-Vétérans-de-la-Guerre, tout, au moment où l'on prononce ce mot, semble ne jamais avoir existé [...] » (AF: 75). De fait, davantage que l'indéfinition spatiale causée par une typologie particulière, on rencontre ici le vide : cette chambre, conçue sans image, n'est que le fruit de l'imagination, de telle sorte que les occupants de cette pièce doutent des gestes qu'ils y posent. Ainsi, les personnages, en occupant ce non-lieu, *inexistent* à leur tour, cessent d'être, littéralement, comme quoi l'espace détermine la condition du personnage et la faisabilité de sa quête. Ce vide doit néanmoins donner naissance à un enfant. On y effectue un accouchement, mais le lieu de départ – le néant – influence le lieu d'arrivée : l'enfant, plutôt que de passer de l'inexistence à l'existence, est extirpé mort-né d'entre les cuisses de sa mère. Le lieu, par son indéfinition radicale, escamote ce voyage vers la vie :

[...] l'homme [...] tient toujours devant son œil droit une caméra vidéo, à travers laquelle nous regardons en ce moment cet appendice à la Création, cette annexe à la *Genèse*. Mais au moment où nous aurions pu voir apparaître l'image de la tête de l'enfant, des gicleurs aspergent les murs d'eau pour les nettoyer, pour qu'y règnent à nouveau les ténèbres [...] (AF: 87).

Ainsi, plutôt que l'*apparition* à laquelle l'accouchement doit donner chair, on assiste à une disparition, à une naissance avortée : le lieu efface le nouveau-né, s'efface lui-même – se plongeant « à nouveau [dans] les ténèbres ». Sans témoins ni actions en son sein, la pièce, de cette façon, s'*indéfinit*, naît par le texte – la *Genèse* –, mais disparaît dans son propre mouvement de création.

Le motif de la fugue – au sens de fuite – travaille, lui aussi, à *indéfinir* l'espace. Comme nous l'avons mentionné, l'ailleurs espéré ne peut être atteint par les personnages du recueil en raison de l'indéfinition des lieux. La quête est là, prégnante : s'en aller, mais où ? En effet, le mouvement qu'un tel projet engage demeure hypothétique, et c'est l'imaginaire seulement qui

relance le mouvement. Dans « Les deux valises de l'homme aux deux valises », le protagoniste se considère, dès la première phrase, comme « seul au milieu de nulle part » (AF: 17), attendant un taxi « pour s'en aller. Être ailleurs » (AF: 18). Évidemment, le personnage n'atteint jamais le lieu terminal : « Dans chaque gare où il débarquera, tout de suite il embarquera dans un autre train, puis il en prendra un autre, puis un autre, et encore un autre. Il accumulera les escales [...] sans jamais arriver à destination » (AF: 18). Notons ici le futur simple, un futur de l'ordre du fantasme qui ne permet pas d'affirmer le départ même de ce lieu. De fait, bien que le train semble suffire à ce que ses passagers se satisfassent du simple mouvement de partir, la gare n'est même jamais atteinte par l'homme aux deux valises. Ainsi, chez Corbeil, on part sans bouger, ou comme dirait Arthur Rimbaud, « on ne part pas », et les grands trains en mouvement font contrepoids aux passagers, dans les gares, à jamais immobiles. Cette fuite bien particulière confère à *L'art de la fugue* une immobilité en mouvement, voisine, en quelque sorte, de ces variations observées chez Bach, par le reflux des tonalités et des tempos, lesquels récupèrent néanmoins, malgré ces longs mouvements formels, les mêmes thèmes. Ce « mouvement immobile » se répercute dans « Les deux valises de l'homme aux deux valises ». Le protagoniste transporte évidemment deux valises : l'une pleine, l'autre ne contenant qu'une brosse à dents. Cette situation engendre l'immobilité : le chauffeur de taxi soulève la valise lourde, puis la valise presque vide et, en raison de sa légèreté inattendue, s'envole pour de bon vers le ciel – « on dirait une nouvelle étoile » (AF: 25). De cette façon, l'homme aux deux valises se retrouve dépourvu d'une part essentielle de son bagage et sa fuite s'arrête ici : les valises symbolisent la préparation d'un voyage avorté avant le départ. Le personnage est destiné à manquer le train qui devait l'amener vers l'ailleurs, un ailleurs tout aussi inexistant que l'ici où la pluie efface l'univers ambiant : « [Un] paysage invisible, comme les contours d'un écran où jouerait un film qu'on aurait tourné sans pellicule dans les caméras » (AF: 17).

De manière semblable, le pont foulé par la femme dans « Elles détestaient Madrid » mène à un imbroglio révélateur. De fait si, comme l'avance Christiane Lahaie, « la représentation du lieu dans la nouvelle [est] plutôt une non-représentation, s'apparentant du coup à un *condensé symbolique* [...] » (2009 : 17), il convient de voir en ce pont le lieu de passage par excellence, passage d'une rive à l'autre, d'un état à un autre. Or, au milieu du pont, les policiers interceptent la femme :

[Le policier] qui tenait le volant et qui avait l'air méchant lui signala qu'elle n'avait pas le droit de traverser le pont à pied. Elle dit qu'elle ne le traverserait pas, qu'elle s'arrêterait au milieu et se jetterait en bas. [...] Celui qui tenait le volant et qui avait l'air méchant lui dit que c'était illégal, de se suicider, que c'était comme un homicide et qu'elle risquerait donc la prison à vie, sinon la chaise électrique (AF : 55-56).

Le pont, induisant ici la traversée des espaces, voit son usage travesti : la femme utilise le pont pour mourir, effectuer le *grand départ*, mais celui-ci est empêché. De façon symbolique, ce pont ne mène pas vers la mort. Encore une fois, on s'immobilise au cœur de l'élaboration de la fugue, et ne se poursuit plus que le mouvement de la pensée qui envisage une fuite illusoire, celle d'en finir, de trouver, littéralement, le bon pont au bas duquel se jeter. Ce nouvel exemple du « mouvement immobile » chez Corbeil engage néanmoins quelques précisions. De fait, dans « Elles détestaient Madrid », une destination de remplacement est proposée moult fois, mais toujours refusée. Puisque les personnages féminins détestent Madrid et refusent de s'y rendre pour y refaire leur vie – c'est-à-dire mettre fin à leur quête de suicide –, la recherche d'un funeste destin est maintenue, mais celui-ci, jamais atteint. Tout empêche la mort dans la nouvelle. Ainsi s'installe le paradoxe : les personnages ne peuvent se détourner de leur voyage vers la Destination Finale, nulle autre destination ne peut la remplacer, mais la Destination Finale est inatteignable ; la FIN, impossible.

S'active ainsi, dans le recueil de Corbeil, un mouvement antithétique : celui de l'immobilité. Les nouvelles supposent, les unes à la suite des autres, un mouvement avorté, une attente, une stagnation. Comme les habitants de Petit Village, dans « L'œil droit du cyclope », le lecteur du recueil de Corbeil entend « un grondement, imperceptible au début, puis de plus en plus distinct » (AF: 33), celui du train qui mènera au voyage, à la destination finale, à la fin du parcours, et laissera libre cours à cette rumeur de mobilité – rumeur mort-née cependant, puisque dans *L'art de la fugue*, les départs sont sans cesse remis à plus tard. Dans sa globalité, nous l'avons montré, le recueil de Corbeil constitue une fuite impossible ; le narrateur ne manque pas de l'exprimer dans le prologue : « Les fictions que j'ai créées ne sont rien d'autre, finalement, que quelques lieux qui m'ont servi d'asile le temps de les écrire. C'est un suicide sans mourir. Une fugue » (AF: 12). Pétri, en fait, de mouvements imaginaires – *L'art de la fugue* regorge d'attentes vaines, de fantasmes de voyages inassouvis et de *grands départs* impossibles –, l'agencement même des nouvelles renvoie au statut générique du livre. Le recueil de nouvelles, faute de présenter comme le roman « les longueurs mimétiques de la vie » (Belleau, 1982 : 11), évolue par empilement de fragments qui répètent, les uns les autres, les mêmes thèmes. Il oblige, du coup, une lecture qui n'avance pas – au sens diégétique du terme –, une lecture dont la seule évolution est d'ordre paradigmatique – les thèmes et les traits formels progressent dans le recueil, mais la destinée des personnages, jamais –, conférant à l'œuvre, malgré le mouvement du défilement des textes, cette apparence d'immobilité.

L'espace, chez Corbeil, subit ainsi son indétermination – voire son inexistence, dans « Annexe à la Genèse » –, attribuant aux départs et aux mouvements un caractère particulier. Chacune des nouvelles semble, dans l'élaboration de son récit, se développer avec ce *poids* du non-lieu, de la destination impossible – ou de la Destination Finale que constitue la mort, dans « Elles détestaient Madrid » – et, enfin, se conclure par l'immobilité, relayant au fantasme le départ souhaité.

LE SEUL INSTANT À NE JAMAIS AVOIR EXISTÉ

Le recueil de Corbeil offre, comme contreponds à ce voyage immobile, un vécu sans durée, un temps sans horloge, des histoires sans chronologie. Le mouvement antithétique démontré sur le plan spatial corrompt également le *passage* du temps dans *L'art de la fugue*, donnant aux nouvelles leur caractère circulaire et elliptique qu'il convient maintenant d'examiner.

Cependant, afin de bien saisir ce nouvel ordre du temps, penchons-nous sur la figure de l'enfant mort-né, symbole, dans le recueil, de cette temporalité accidentée. Mort avant de vivre, l'enfant ne peut, par conséquent, mourir de façon définitive : il flotte dans un non-être, un purgatoire existentiel, en route à demi vers la vie et à demi vers la mort. Cette figure du mort-né se retrouve, notamment, dans « L'œil droit du cyclope », alors que Marion de Bétinna attend le train de midi, enceinte de plusieurs mois. Puisque « plus de cent fois elle avait été enceinte, mais jamais elle n'avait accouché » (AF : 30), elle quitte le village afin d'assurer la naissance de cet enfant. Or, le train n'arrive pas. En revanche, un homme vient lui annoncer le décès de son fils, mort à la guerre au service de son pays, mort avant même de naître. Cette figure apparaît emblématique du mouvement nouveau du temps, et ce, de la même manière que la chambre vide de l'Hôpital-des-Vétérans-de-la-Guerre explicitait le nouveau statut du lieu dans les nouvelles. Des enfants mort-nés, nous en rencontrons deux dans le recueil ; les projets mort-nés, nous l'avons vu, sont nombreux. Il s'agit d'un mouvement à la base même du nouvel étalement temporel, d'une causalité élémentaire refusée.

Michel Viegnes établit une correspondance sémiotique entre temporalité et espace dans la nouvelle, proposant qu'« au temps monotopique de la nouvelle correspond un temps qui lui est très particulier, celui de la crise, de la bifurcation fatidique, du basculement, qui oriente irrémédiablement l'avenir [...] » (2006 : 40). Cette proposition de Viegnes suppose que l'action de la nouvelle soit bornée à un lieu et que, par conséquent, le temps

se concentre sur la crise même qui se déroule en cet espace dramatique. Or, comment procéder si, comme nous l'avons constaté chez Corbeil, il n'existe aucun lieu défini? Le temps s'adapte. Le temps fait écho à cette indéfinition et se mêle à la valse. À l'espace en mouvement correspond en effet un temps en mouvement : le futur vient influencer sur le présent comme l'ailleurs influence l'ici. Ainsi, le destin funeste du bébé dans le ventre de Marion de Bétinna est révélé par l'annonce de la mort improbable de son fils à la guerre de la même manière que l'absence de destination du protagoniste dans « Les deux valises de l'homme aux deux valises » justifie la pluie aveuglante et le flou du lieu de départ. À la fugue sans destination arrêtée se joint donc ce temps sans présent défini, un temps préférant une circularité plutôt qu'une chronologie, comme le présente le narrateur, dès le prologue :

Ce serait une histoire qui ne finirait jamais. La fin s'ouvrirait sur le début, et les pages ne seraient pas numérotées. Le livre aurait la forme d'un cercle, et il n'y aurait aucune couverture, si bien qu'il y aurait toujours une page à tourner après celle qu'on est en train de lire (*AF*: 13).

Ne manquant pas, par ce motif, « d'interrog[er] le monde sur l'artifice du continu » (Carpentier, 1993 : 41), *L'art de la fugue*, dans sa structure diégétique, refuse la chronologie simple, le passage d'un commencement à une fin – construction mimétique de l'existence, de la naissance à la mort. Le temps se présente en aplat, s'organise selon un ordre nouveau, acceptant, de ce fait, toute fusion du présent au passé et au futur. « Elles détestaient Madrid » pose très exactement ce refus total de la continuité, nous offrant une fin *in medias res* :

Il passa son index sur son front et, avec le sang qu'il y trouva, il traça sur l'asphalte trois lettres majuscules. [F.I.N.] [...] il prononça à voix haute le mot qu'elles épelaient, lentement, très lentement, pour que cet instant passé là, à prononcer ce mot qui disait que c'était fini, soit le seul instant de sa vie. Son passé. Son présent. Et son avenir. [...] La musique de ce der-

nier mot était joyeuse à ses oreilles, mais aussi empreinte de nostalgie, parce qu'elle lui rappelait des choses, un commencement qu'il croyait avoir oublié et qui là, soudainement, lui revenait (AF: 39).

La nouvelle narre ainsi les tentatives de suicide – la fin envisagée – des personnages. Le dénouement, quant à lui, noue les personnages suicidaires en une nouvelle histoire d'amour – ils veulent commencer à vivre : « Puis, en regardant le mot qu'ils avaient écrit, lui sur l'asphalte, elle sur le pare-brise de sa voiture, il dit que leur histoire, elle était déjà finie, au fond. Il ne restait plus qu'à trouver comment elle commençait » (AF: 62). Cette recherche de l'origine à la fin du texte expose ainsi cette temporalité renversée. Toutefois, ce nouveau temps ne s'explicite pas uniquement par des digressions narratives, prolepses ou analepses qui interrompraient le cours d'un récit, mais plutôt, par la construction d'un parcours réinventé : dès l'amorce, la fin se retrouve instigatrice de cette intrigue où deux personnages courent à leur perte, tandis que le dénouement les place devant la nécessité de rattraper un commencement qui n'existe pas. Cette architecture temporelle expose plus que la maîtrise d'artifices romanesques : elle témoigne d'un nouvel ordre du temps sur lequel s'alignent les récits.

À la quête de la fuite qui habite le personnage dans *L'art de la fugue* s'ajoute donc – la plupart du temps adressée au lecteur – la quête du commencement. « L'œil droit du cyclope », par exemple, avec ce fils qui surgit dans l'histoire au moment où on le déclarait mort, place le personnage de la mère, tout comme le lecteur, devant l'indétermination de l'instant d'une naissance, voire devant l'impossibilité de cette naissance. Ainsi, cet avènement du fils s'explique par le mouvement inverse, et parfois même aléatoire, de la fin – la mort de l'enfant – vers un commencement imprécis – l'in vraisemblable naissance. À l'instar des temporalités antinomiques auxquelles fait référence Viegnes lorsqu'il parle de mettre en valeur dans la nouvelle la rencontre de deux temps, il semble que s'installent, dans le recueil de

Corbeil, deux instants, « deux univers emboîtés l'un dans l'autre, mais sans commune mesure » (Viègnes, 2006 : 41) : le temps du possible et celui de l'impossible.

Deux réalités temporelles, en effet, fusionnent dans *L'art de la fugue* : un temps où, par exemple, Huberto plonge dans les eaux (« L'île qu'on appelait L'Île »), où Marion attend le train de midi pour partir et donner naissance à son bébé (« L'œil droit du cyclope »), et un temps éclaté – celui où Huberto prévoit demeurer sous l'eau, dans un scaphandre, pendant 1200 mois, celui où le train de midi, qui n'arrive pas, devient le train de toutes les heures : « Il était peut-être midi, après tout, maintenant, quoiqu'il fût 5 h 20. Mais oui, s'exclama le joaillier, midi, c'est à 5 h 20 ! Ils allaient tous prendre le train de midi, c'était incroyable ! » (AF : 33). Cette dernière temporalité n'échappe à aucune des nouvelles qui composent le recueil de Corbeil, instaurant des récits à la causalité particulière, dont le parcours, du début à la fin, est radicalement rénové.

Attardons-nous, en ce sens, à la nouvelle « Le relais ». On y introduit la lignée d'une famille, retraçant, en quelque sorte, les origines du personnage premier, Véronika Nirhové, remontant le fil de ses ancêtres à la recherche du début d'un récit. Toutefois, le passé n'est porté que par la voix narrative dégagée de toute focalisation : le personnage de Véronika, inconscient de son passé, est présenté uniquement en tant que point d'ancrage du récit, commencement d'une histoire avançant à contre-courant de la chronologie. En fait, dans cette nouvelle, le narrateur orchestre le défilement du temps, se penchant sur des détails qui lui font remonter le cours d'une histoire dont on se demande bien où elle commencera. De cette façon, le narrateur se détache également du point d'ancrage que constitue Véronika, laquelle ne devient que maillon d'une chaîne, point de référence temporel pour le lecteur. De fait, le seul rôle significatif que doit assumer Véronika Nirhové est celui de porter un nom, ses ancêtres n'étant nommés, pour leur part, qu'en fonction de la jeune femme – *la grand-mère de Véronika Nirhové, le père de Véronika Nirhové*. Elle représente le commencement diégétique de la lignée, la première

Nirhové en fonction de laquelle existent ses ancêtres, alors que la chronologie sous-tend généralement tout le contraire. Le temps apparaît ainsi immobile, le mouvement du défilement temporel se résout par une adéquation paradoxale : l'origine et la fin – c'est-à-dire l'origine diégétique (Véronika), puis la fin chronologique de la dynastie (Véronika toujours) – se rencontrent. Il n'y a plus de temps, car la mémoire des personnages, dans la continuité, est évacuée au profit de la construction narrative : « [...] ils avaient décidé d'appeler [leur enfant] Véronika Nirhové. *Nirhové*, ce n'était le nom de famille d'aucun des deux, mais ils avaient choisi d'ignorer leur passé » (*AF* : 132). Il n'existe qu'une dynastie à travers les époques, celles-ci mises à plat les unes à côté des autres, comme des morceaux indépendants d'un même puzzle à rassembler, ou des nouvelles autonomes d'un même recueil.

Semblent donc s'affronter, chez Corbeil, deux temps comme autant de canons qui se relancent sans s'interrompre. Si on attend un train de midi, midi changera de place dans l'horaire de la journée ; si on est un phare condamné à voir rebondir les vagues sur la côte, on cherchera à évaluer le temps éternel qui sépare le passage d'une vague et le retour de cette même vague à cet endroit précis dans l'infini de la mer. Le temps, avec ses limites, avec ses règles, n'existe plus dans *L'art de la fugue*. Lui est substitué un temps nouveau fonctionnant selon les aléas et les besoins d'une fiction sans bornes. On peut compter toutes les vagues et les différencier dans un scaphandre, atteindre la gloire durant 1200 mois : le concept même de durée se voit bel et bien aboli. Dans le recueil de Corbeil, le temps est circulaire, et l'éternité se mesure aussi bien par les images – celles des flots, par exemple – que formellement, par la fin qui se raccroche au début.

LA FIN SERA REMISE À PLUS TARD

Le mouvement, à la différence d'une scansion ou d'un rythme, est souvent irrégulier ; il ne s'agit ni d'une chorégraphie

ni d'une avancée ou d'une retraite. Le mouvement ne sous-tend ni règle, ni détermination, il n'est que mobilité, parfois aléatoire, souvent dirigée, et laisse place à une grande liberté aux interprètes qui s'y adonnent. *L'art de la fugue* de Corbeil, plutôt que de soumettre l'univers spatio-temporel à un ordre rigoureux, préfère le donner en traitement à ces sortes de mouvements. Notre analyse du temps et de l'espace, soumis à cette mobilité nouvelle, tente donc de tracer la ligne de ces aléas, d'en faire la partition, d'une certaine manière, sans pouvoir prétendre recenser tous les états spatio-temporels présentés dans le recueil. En fait, nous nous en tenons au constat, qui précède, par ailleurs, le début même de cette analyse en l'exergue de Federman. Dans cet exergue, on retrouve la notion de mobilité immobile centrale chez Corbeil ; dans cet exergue repose le paradoxe le plus à même de décrire l'ordre des choses dans *L'art de la fugue*.

Le lieu comme le temps une fois transgressés, les règles qui les érigent en finitudes, en normes, sont vidées de leur substance. Soumis à ce mouvement d'immobilité, temps et lieu du recueil se voient chamboulés et deviennent, au même titre que la peinture d'un mur ou le nom d'un personnage, sujets à changement, à refonte, et cela à chaque amorce de nouvelle. Lieux indéfinis et temps invraisemblable témoignent, en fait, chez Corbeil, d'un souci de rénover la réalité, ou du moins d'opposer, un peu comme le propose Federman, l'œuvre de fiction à la réalité : « [...] créer de la fiction consiste dorénavant à transformer la réalité, et dans une certaine mesure à l'abolir et en particulier abolir cette notion que la réalité c'est la vérité » (2006 : 12). Corbeil abolit ainsi la réalité dans sa fiction, remplaçant ses règles spatio-temporelles élémentaires par un arrangement nouveau, où partir se fait sans bouger, où mourir s'effectue sans naître, où la fuite est centrale mais les lieux, inexistantes. Voilà peut-être où pourrait aboutir notre étude sur le mouvement dans *L'art de la fugue* : avec une grande conscience de sa littéarité, le recueil inscrit dans sa genèse la castration, la prison fictive dans laquelle évolue chaque nouvelle, faisant ainsi état, par moult processus métaphictifs, du statut livresque de l'univers décrit. Montrer, à demi-mot, que

le temps ordonné que l'on connaît et les lieux référentiels sur lesquels on s'appuie font eux aussi l'objet d'un mouvement et nous donner à voir des personnages coïncés dans ce nouvel ordre des choses, voilà quelques-uns des projets mis en branle par Corbeil dans son recueil.

Cet auteur abolit ainsi le monde pour présenter celui d'un *réalisme magique* livresque, où les références à l'Amérique latine ne servent qu'à étayer l'univers particulier dans lequel baignent les nouvelles. Si Corbeil fragilise l'indépendance du narrateur dans le prologue et dans l'épilogue, en le présentant tel le créateur des textes que nous nous apprêtons à lire ou venons de lire – confondant du coup auteur et narrateur –, c'est aussi, peut-être, pour rapprocher le livre d'une limite, celle de notre monde, pour donner une voix réaliste à ces récits que nul ne rattacherait à la vie quotidienne. Le lecteur se penche donc sur *L'art de la fugue* avec cette conscience qu'il s'agit là de textes, voire d'historiettes écrites sans conséquence dans un climat naïf, ce qui confère à l'acte de lecture un ludisme neuf, un amusement renouvelé. Cette conscience métaphictive joue pour beaucoup dans la réception du recueil, permettant de porter l'attention sur certains aspects grisants de l'œuvre. On réfère bien, dans « Annexe à la Genèse », à *L'art de la fugue* de Corbeil. Cette autoréférence permet par conséquent d'analyser la nouvelle en deux temps : celui de l'histoire diégétique dans le lieu non-lieu, mais également en tant que partie qui représente le tout. De fait, la genèse n'est-elle pas celle du recueil lui-même, genèse d'un nouveau monde qui abolit le nôtre ?

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André (1982), « Pour la nouvelle », dans André CARPENTIER, *Du pain, des oiseaux*, Montréal, VLB éditeur, p. 9-12.
- CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto/Montréal, Éditions du GREF/XYZ éditeur, p. 35-48.
- CARPENTIER, André, et Denis SAUVÉ (1996), « Le recueil de nouvelles », dans François GALLAYS et Robert VIGNEAULT (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, p. 11-36. (Coll. « Archives des lettres canadiennes ».)
- CORBEIL, Guillaume (2008), *L'art de la fugue*, Québec, L'instant même.
- FEDERMAN, Raymond (2006), *Surfiction*, traduit de l'américain par Nicole Mallet, Marseille, Le mot et le reste. (Coll. « Formes ».)
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même.
- MINELLE, Cristina (2005), « Nouvelle et fragment : quand la brisure engendre du nouveau », *Littératures*, n° 52, p. 71-81.
- PÉGON, Claire (2004), *L'art de la fugue chez K. Ishiguro*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail. (Coll. « Interlangues. Littératures ».)
- PELLERIN, Gilles (1997), *Nous aurions un petit genre : publier des nouvelles*, Québec, L'instant même.
- VIEGNES, Michel (2006), « Les nouvelles de *Mondo et autres histoires* : forme brève et écriture moderne du scénario initiatique chez Le Clézio », dans Catherine DOUZOU et Lise GAUVIN (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française : Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 37-44. (Coll. « Écritures ».)

LOUISE COTNOIR :
CAHIER DES VILLES, CAHIER DES VIES

Cristina Minelle
Université « Ca' Foscari » – Venise

*Camminare è un atto di enunciazione,
attraverso il quale gli individui si appropriano dei luoghi¹.*

Anna MANDICH,
Spazio tempo. Prospettive sociologiche.

INTRODUCTION

Le recueil de Louise Cotnoir intitulé *Le cahier des villes* clôt la *Trilogie des villes*, que l'auteure a commencée par *La déconvenue* (1993), dont les personnages étaient des femmes vivant à Paris, et qu'elle a continuée par *Carnet américain* (2003), ayant comme protagonistes des hommes vivant à New York. Dans ce troisième volet, les villes et les personnages se diversifient : les destinations sont différentes villes européennes et les personnages sont tour à tour des hommes et des femmes. Il s'agit de 12 nouvelles, chacune associée à un mois : pour une raison qui est expliquée dans la dernière nouvelle, le premier n'est pas le mois de janvier, mais celui de juin.

1. « Marcher, c'est un acte d'énonciation par lequel les individus s'approprient les lieux. » (Je traduis).

Le cahier des villes est un recueil qui pourrait être abordé de plusieurs points de vue, mettant en relief tour à tour des aspects différents – personnages, modes de la narration, villes choisies, rapport ville-personnage... La nécessité d'un choix s'est vite imposée : j'ai donc choisi de lire le recueil en privilégiant le traitement de l'espace – élément d'ailleurs suggéré par le titre – et les diverses modalités d'intervention d'un discours « spatial ». Cela ne signifie pas que cette contribution puisse épuiser cette perspective : bien au contraire, l'analyse des lieux² et du discours portant sur l'espace n'a fait qu'éloigner systématiquement, au fur et à mesure qu'elle progressait, toute prétention de traitement exhaustif. Ces réflexions ne sauraient donc être qu'une simple trace pour une enquête ultérieure.

Le fait de situer les actions des nouvelles dans des lieux ayant une valeur particulière pour la narration est une caractéristique de Cotnoir : Christiane Lahaie, à propos des recueils précédents, le précise en soulignant, d'après les explications d'Augustin Berque, les différences entre *topos* – « un lieu réel/référentiel, qu'il faut envisager essentiellement à partir de ses coordonnées spatiales et de ses propriétés physiques » – et *chôra* – « un lieu existentiel » (Berque, 2000 : 30) :

Pour Cotnoir, les *topos* sont variés et distribués sur plusieurs continents, ce qui l'amène à mettre en scène une chorésie vibrante, mais aussi une trajectivité douloureuse, incarnée par des personnages prisonniers de leur mémoire. Ces êtres, en quête d'identité, d'amour, de reconnaissance, de paix, interrogent inlassablement les lieux. La *chôra*, selon Cotnoir, exprime donc le dilemme existentiel d'individus écartelés entre les lieux physiques qu'ils occupent, et ceux, éloignés et évanescents, de leurs souvenirs (Lahaie, 2009 : 139. Je souligne).

2. La distinction entre « espace » et « lieu » a fait l'objet de nombreux travaux, tout comme l'analyse spécifique de chacun d'eux : voir, entre autres, Tuan (1974, 1977), Frémont (1976), Turco (1988), Berque (2000), Collignon et Staszak (2003). Pour un panorama de la question espace/temps en géographie et en littérature, voir Lahaie (2009).

À cette « chorésie vibrante » correspondent des personnages également vibrants ; espaces et personnes sont dépositaires d'une même consistance diachronique et synchronique, de « territorialisations et reterritorialisations » qui se suivent. Voilà pourquoi je vais construire ma contribution sur une sorte de jeu de mots entre « cahier des villes » et « cahier des vies », en m'appuyant sur deux citations qui semblent se faire écho, l'une de Bertrand Westphal portant sur la ville, l'autre tirée d'une nouvelle du recueil de Cotnoir. En parlant de la ville, Westphal écrit :

La surface de cette ville, comme de toutes les villes, comme de tous les espaces humains, est elle-même et tributaire des strates qui la fondent. Le présent constitue le dernier stade du passé. De même, l'espace perceptible est le résultat d'une sédimentation. [...]

La ville n'est jamais une dans son présent. [...] Elle est aussi quartiers, qui ne renvoient pas seulement à l'idée d'un morcellement spatial. Ils sont le signe qu'une ville – comme tout espace réglé par un code humain – n'est jamais synchrone avec elle-même (Westphal, 2000b : 25-26).

Cotnoir, pour sa part, à travers la voix d'un de ses personnages, constate que les humains aussi se construisent au fil du temps :

Elle sait que l'Histoire se fabrique de nombreuses couches successives où le passé devient parfois une fiction. Pourquoi en serait-il autrement pour les humains ? Un jour, on devient le personnage qu'on s'est forgé. Et on s'étonne devant cette autre personne au miroir... (2009 : 85³).

Cotnoir précise que le « vrai » du passé peut s'estomper et se « fictionnaliser » mais, mis à part ce détail, il y a des points en commun très intéressants entre les deux citations. Je vais donc focaliser mon attention sur les espaces et les temporalités qui caractérisent (et constituent) les villes et les autres espaces représentés ainsi que les personnages protagonistes des nouvelles, en

3. Les renvois au *Cahier des villes* seront désormais indiqués par la mention *CV*, suivie du numéro de la page.

essayant de tracer des liens entre la perception et la description de la ville « en briques » et la vi(ll)e intérieure des protagonistes : de même que les villes ont une histoire « plurielle », des temporalités différentes, parfois des quartiers contrastés, de même les humains présentent plusieurs couches, plusieurs visages qui ne coexistent pas toujours en harmonie. Peut-on accommoder ces contrastes (qui naissent des expériences, des peurs, des désirs, etc.) ? Ou bien faut-il les accepter comme des parties essentielles de soi, en tant que traces de ce qui s'est passé avant (une sorte de « territorialisation » précédente) ou symptômes de besoins, de craintes, de désirs inavouables que l'on voudrait refouler ? Cotnoir semble proposer à la fin deux solutions pour arriver à une certaine sérénité, à une forme de « cohabitation » difficile, mais possible.

ESPACES ET TEMPORALITÉS

Si autrefois le traitement du temps a occupé les réflexions des critiques littéraires, depuis quelques années l'espace et la « géographie » semblent avoir regagné leur importance⁴, comme « décor », mais aussi comme partie constitutive du discours narratif. Si les spécialistes s'en sont aperçus (« Le dialogue entre littéraires et géographes ne date pas d'hier », affirme en effet Lahaie – 2008 : 440), il est également vrai que ce rapport a longtemps été plutôt négligé. Le croisement entre récit littéraire et géographie, soutenu par des études de psychologie cognitive et développé par la géocritique⁵, donne une valeur différente à la représentation des lieux, qui ne sont plus seulement un cadre ni une projection de l'âme sur le paysage (selon une attitude plutôt redevable au

4. Voir, entre autres, Tuan (1974), Frémont (1976), Bailly (2005).

5. « Nous sommes ici au point de rencontre de la géographie et de la littérature : la géographie est aussi une écriture de l'espace [...], la grande différence étant que le référent du géographe est supposé être réel, alors que celui de l'écrivain est fictif ou fonctionne comme tel. La géographie est aussi un discours sur l'espace ; par la pensée et la parole, elle crée, elle invente des espaces en les différenciant et en les décrivant. Elle est ainsi un mode d'appréhension du cosmos par l'homme, d'appropriation du monde par le langage » (Grassin, 2000 : X).

romantisme), mais des reconstructions⁶ personnelles des espaces physiques, des représentations qui naissent de la rencontre entre subjectivité et objectivité⁷ de la donnée matérielle. Au fait, selon Lahaie il faut se méfier même du mot « représentation » :

Lorsqu'on écrit le lieu, on n'aspire donc pas à le représenter, mais à le « revisiter », c'est-à-dire à l'inventer encore et encore, dans la mesure où les mots y consentent, quitte à osciller « entre ce que le texte offre de possibilités et ce qu'il impose de restrictions ; un mouvement, une hésitation entre le fait que le langage élabore l'illusion et le fait qu'il l'efface presque en même temps » (Lahaie, 2009 : 53, avec citation de Carion, 2002 : 16).

De plus, encore suivant Lahaie, remarquons que cela est vrai même lorsqu'il est question de lieux réels : « [...] la création littéraire, en tant qu'appropriation de lieux réels, a pour but non pas tant de restituer un donné topographique que de recréer une "déambulation", une "visite" du lieu et, surtout, une manière d'être *quelque part* » (2009 : 35).

La réflexion de Sylviane Coyault, bien que faisant référence au récit poétique, peut très bien s'appliquer à notre réflexion :

En se soumettant plus spontanément à une géographie qu'à un déroulement chronologique, le récit poétique calque donc notre organisation mentale. En ce sens, il peut saisir au plus près l'expérience primitive de l'être, et montre bien la visée ontologique qui le hante. C'est donc en termes de topographies, de villes ou provinces parcourues que le moi se révèle à lui-même (2000 : 53).

Avant de commencer une lecture plus détaillée du recueil, précisons que dans plusieurs textes critiques, on oppose la démarche

6. « Dès qu'ils sont constitués par la langue, la parole et l'écriture, ou qu'ils sont appréhendés par la lecture, tous les espaces ou les mondes sont imaginaires, même quand ils renvoient à une géographie repérable sur le terrain » (Westphal, 2000a : XI).

7. Voir notamment les travaux de Berque (1990) et d'Entrikin (1991), bien expliqués en ce qui a trait au clivage entre « objectivité » et « subjectivité » dans Brosseau (1997).

géocritique (s'intéressant surtout aux villes) et celle qui s'occupe aussi des lieux clos, intimes⁸. Dans ce bref parcours, je vais considérer – brièvement – les deux puisqu'elles me semblent tellement complémentaires qu'il serait trop artificiel de les séparer ; en plus, plusieurs nouvelles présentent des personnages qui marchent dans la ville, mais qui occupent aussi des espaces fermés : même si je ne vais pas analyser ces passages, il faut en tout cas ne pas négliger cette dimension.

VILLES ET PERSONNAGES

Commençons par examiner le premier volet, la ville. L'action de la plupart des nouvelles se déroule dans des villes décrites assez précisément, mais il y a aussi des textes où la ville est mentionnée mais n'a pas de lien fort avec ce qui se passe (c'est-à-dire qu'un autre décor n'aurait rien changé, ou très peu), et un texte dont l'action se déroule entièrement dans un appartement et aussi un lieu « hors du temps et de l'espace », c'est-à-dire Dachau.

Les « villes » de la première nouvelle sont les... cimetières, lieux par excellence d'une temporalité à la fois stratifiée, figée à jamais et sans cesse renouvelée. Le protagoniste – on le verra plus loin – leur consacre toute sa vie : Paris, Berlin, Moscou, Saint-Petersbourg, Varsovie, Prague, Bruxelles, Bonifacio... De façon assez paradoxale, dans ces lieux il perçoit « tant de vie », voire « la vraie vie » (*CV*: 14) : vie et mort, passé et présent se rejoignent et promettent une éternité heureuse. Ce sont des lieux de paix, de repos, qui suscitent des pensées nobles :

Les gens associent le cimetière à un lieu cruel parce que s'y manifeste l'absence. Il y reconnaît plutôt un espace d'accompagnement, de compassion pour les humains. Un abri qui les oblige à souhaiter la solidarité avec leurs semblables. En ce temps qui a mal à l'âme, lui-même peut espérer aimer les autres... (*CV*: 20).

8. Voir, entre autres, Iacoli (2008 : 20-21). Sur la possibilité d'analyser l'espace littéraire en absence de descriptions, voir Brosseau (2008).

Dans la deuxième nouvelle, par contre, la protagoniste est éblouie par une ville « vivante », presque trop vivante : Toledo est représentée de façon déformée, comme lorsque la chaleur crée des effets de vibration. C'est une ville à l'histoire complexe dont elle affiche les traces :

La femme erre maintenant au gré des ruelles tortueuses, parfois en escalier, pénètre à l'intérieur des cours débordantes de fleurs, oublie le plan arachnéen de cette ville trois fois sainte et mille fois saccagée. Toledo ! Ici, le silence est peuplé, les pierres ont une âme, une mémoire. Elles incarnent une idée du Temps, de l'Histoire, une superbe affirmation qu'il y a toujours une raison à la mort, un intérêt qui la légitime (CV : 26).

Et pourtant cette ville n'a pas succombé à ses contrastes : elle a su les agencer, ce qui est souligné par la présence contemporaine de trois religions (matière à contrastes s'il y en a) coexistant « visuellement » par l'architecture et « auditivement » par les prières et les langues qui s'entremêlent :

Sur les pavés en galets flotte une odeur sucrée de tabac et de soufre que les robes à volants des femmes mêlent au parfum des belles-de-nuit. On entend très proche un chant grégorien se confondre à l'appel alangu du muezzin et plus loin, venus sans doute de la synagogue de Sainte-Marie-la-Blanche, les échos étouffés d'un *kaddish*... Sur les festons de plâtre, entre les chapiteaux arabes et sous les voûtes à stalactites, trois langues, à l'heure de la prière, invitent les lycènes et les papillons citrins à refermer leurs ailes frêles pour la nuit (CV : 28)⁹.

C'est peut-être le genre de calme et d'accord intérieur que la protagoniste, seule et inquiète, souhaiterait atteindre pour elle-même (« Il faut si peu de choses pour qu'une journée de

9. Au fait, la Synagogue de Santa María La Blanca, bâtie au XII^e siècle, a reçu son nom actuel quand elle est devenue une église de l'Ordre de Calatrava (XV^e siècle) ; aujourd'hui, elle est simplement un monument qui peut être visité et dans lequel se réalisent des initiatives culturelles.

merveilles bascule. Elle n'a plus le cœur assez solide pour accuser de tels coups » – *CV*: 27).

Cotnoir aime les villes avec des contrastes, tout comme elle aime y abandonner des personnages également tourmentés : si Limoges est une ville « pleine de paradoxes et de maisons à colombages » (*CV*: 36), Berlin affiche les cicatrices de son histoire récente : « Je me trouve à mille lieues de Berlin qui m'apparaît maintenant un Musée vivant : démolitions, superpositions des résidus de l'Histoire formant les couches sédimentaires de cette Cité pleine de symboles » (*CV*: 58-59).

Les villes de Cotnoir ont une personnalité, due au travail des ans et des gens qui les ont habitées : elles peuvent être accueillantes, altières, trompeuses : Limoges est une de ces « [...] villes [qui] se donnent une fois pour toutes » (*CV*: 38), tandis que Vienne est « une ville qui refuse de se donner » (*CV*: 67) ; par contre, Venise est fascinante et indéchiffrable, comme le dit le titre de la nouvelle qui lui est consacrée, « La ville sortilège¹⁰ » :

Venise me surprend là où je croyais la connaître. Elle est de ces villes qui ne se résignent pas. [...] Son délabrement, l'anarchie de ses ruelles, même son cimetière où les lézards se glissent sous le lierre frémissant, m'invitent à penser que c'est un endroit aménagé pour la conservation de la vie en ce qu'elle a de pire et de meilleur (*CV*: 80).

À côté de ces villes « décrites » (où il y a donc une présence évidente du *topos*), il y en a aussi d'autres qui ne sont que suggérées, notamment Amsterdam et Londres. Amsterdam est peinte par de brèves touches – les ponts, les réverbères, « le canal où l'eau a signé un pacte avec la nuit » (*CV*: 31) –, le décor de la promenade nocturne d'un homme et de la fille de sa conjointe qui est décédée ; cependant, il n'y a rien qui appartienne objectivement à cette ville. Londres est recrée par le nom de quelques gares et par d'autres références au *topos* – la Tamise et Covent

10. « Venise n'est sans doute pas qu'un endroit mythique ; plus globalement, elle constitue peut-être la métaphore idéale du Mythe » (Westphal, 2000b : 13).

Garden. Par contre, l'événement central de la nouvelle se déroule dans un pub sans nom, ce qui est cohérent avec le fait que la rencontre avec la femme inconnue est destinée à ne vivre à jamais que dans le souvenir du protagoniste – et dans les gants avec son odeur à elle, une concrétisation de ce souvenir, moyen tangible de rouvrir une direction possible de l'existence qu'on n'a pas réalisée dans la réalité.

Cotnoir examine donc plusieurs modalités de représentation – ou de revisitation – de l'espace, en modulant la « quantité » de *topos* et en arrivant même – on va le voir – à un effacement de toute référence reconnaissable.

Ces villes plurielles, stratifiées, contrastées, trouvent un parallèle dans le portrait des personnages.

La stratification « verticale » la plus évidente dans les personnages est celle qui superpose l'enfance et l'âge adulte : tous les personnages ont des souvenirs de leurs parents ou de quelques situations vécues lorsqu'ils étaient petits. Les références varient d'une brève suggestion à une évocation disséminée dans le texte, à la description d'un épisode, à un enchevêtrement de temporalités et de personnes, comme dans « Carnet de voyage » où le parcours à travers Berlin est aussi un voyage dans l'histoire de la protagoniste, qui arrive à se superposer à sa grand-mère (les dimensions temporelles stratifiées sont mises en évidence par la construction même du texte, avec des parties en italique). C'est un jeu de miroirs visant à se réapproprier ses propres racines : « *La femme de la photo me fixe. Faux. Je la fixe. Ma grand-mère allemande que je n'ai jamais connue. On me dit que je lui ai baisé le front dans son cercueil. J'avais deux ans. On me dit, on me raconte une histoire* » (CV: 55). La ville participe activement à cette recherche (« La ville me replonge au cœur d'un souvenir confus, d'une représentation ancienne, lui insuffle une âme » – CV: 60) qui ne semble pourtant pas avoir d'issue :

Berlin m'impose d'errer parmi des tombes laissées béantes. Le cahier de notes se veut une stratégie de sauvegarde contre l'ébranlement de la mémoire qui m'atterre. Il y a là un défi de coexistence du passé et du présent, une telle contradiction

que je n'arrive pas à résoudre. Je cherche une concordance ou du moins un raccordement. Je pense à une correspondance, à un petit bout de papier qui permet d'aller ailleurs, de bifurquer. D'échapper peut-être à la généalogie, à cet embranchement qui m'oblige à reculer, qui me tire vers le chaos – du début et de la fin. Le voyage ou le rêve ne veut plus s'arrêter (CV: 60-61).

Dans « Le cabinet de curiosités », le souvenir de l'enfance est à l'origine du récit : « Oui, il s'agissait d'un événement exceptionnel. De ceux qui orientent une vie. Ou plutôt qui servent de motivation à la vivre autrement » (CV: 10). Tout petit, pendant l'enterrement de sa grand-mère, qui était une femme passionnée de musique et de littérature, le protagoniste décide de « collectionner » les cimetières ; ensuite, il oublie cette idée pendant vingt ans, pour ne la reprendre qu'à la vue d'un cimetière. En outre, dans cette nouvelle, le réseau de relations temporelles s'amplifie, car il relie le protagoniste non seulement à lui-même enfant, mais aussi à ceux qui reposent dans les cimetières ; c'est là que, pour lui, se manifeste la vie, et pas une vie ordinaire : celle d'écrivains, musiciens, compositeurs, artistes... Ces personnes deviennent des parties de lui-même : « Toutes ces personnes célèbres, bien qu'enterrées, ressuscitaient en lui. Il était convaincu de partager avec elles des morceaux d'éternité » (CV: 15)¹¹. Voilà qu'il consacre aux cimetières toute sa vie (« Il en ferait son projet, son destin, il serait leur chantre, montrerait qu'en ce lieu, les idées, les émotions et les sensations se liaient harmonieusement. Bref, que les cimetières contenaient tout ce qui compose la vie » – CV: 12) pour arriver à trouver le sien : « Ému, il est prêt à repartir explorer d'autres jardins, à fouler d'autres allées de gravier fin [...]. Jusqu'à ce qu'il y trouve enfin sa place » (CV: 21-22). Un voyage à travers le monde pour dénicher sa place pour l'éternité.

11. Un lieu qui provoque un effet similaire est Venise : « Je marche et marche encore dans cette ville aux effets de théâtre labyrinthique où flottent les fantômes de tant d'artistes » (CV: 81).

Même la protagoniste de « Abattement » a choisi son destin à la suite d'un souvenir d'enfance, avec lequel, toutefois, elle a un rapport d'attraction-répulsion ; elle est devenue photographe, malgré le malaise que provoquent chez elle les photos :

Et dire que je dois présenter une réflexion au symposium sur la « photographie de villes »... [...] Je m'aventure un peu déroutée par cet environnement morne, dans ce lieu énigmatique qui a la couleur ennui de l'enfance, où seule la figure de mon père, appareil photo en main, émerge d'une époque si lointaine, maintenant.

Pourtant, je détestais prendre la pose, être « l'objet » de cette machine qui me mettait en boîte ou dans un cercueil... Une angoisse aiguë me serre la gorge lorsque quelqu'un ouvre un album de famille d'où surgissent des spectres, des clones d'un temps aboli (CV: 69-70).

L'enfance est présente aussi dans « Sans voix », mais ce qui s'impose dans cette nouvelle, c'est plutôt un conflit « horizontal », qui complique non plus l'histoire, mais la géographie intérieure de la protagoniste. Le rapport est conflictuel avec ce qui l'entoure, qu'il s'agisse de personnes ou du paysage ; or, il est intéressant de voir que ce conflit passe à travers un affrontement d'espaces : invasions, superpositions, appropriations, fusions, distanciations se suivent, pour décrire cette difficulté à s'harmoniser avec ce qui est au dehors. Les exemples sont nombreux et très variés :

Le paysage l'envahit. Elle s'y dissout, tombe au fond d'un gouffre d'avant le langage. Elle scrute les expressions des visages autour, se répète : *habiter le paysage, se fondre en lui?* (CV: 83).

Elle respire mieux maintenant, peut apprivoiser le lieu¹², s'attarder aux meubles de bois doré [...] (CV: 84).

Elle a retrouvé son calme et décide d'aller observer ce nouveau territoire, d'en faire l'expérience (CV: 84).

12. Les formes d'apprivoisement de l'espace et le temps (maisons, villes, espaces publics) ont été analysées notamment par Mandich (2010).

L'anonymat de la foule la prend en charge. Elle se dilue sous la chaleur des autres (CV: 85).

Elle cherche des mots pour éviter la vulnérabilité qui la gagne, refusant encore de se soumettre à ce décret : le paysage est indifférent à l'humain, lui est étranger. Rien ne se donne, rien ne se prend (CV: 86).

Le front collé à la vitre du bow-window, pétrifiée, elle essaie de se raccrocher au paysage, lui refuse toujours son étrangeté, son hostilité. S'il le faut, elle est prête à s'y dissoudre pour lui voler cette infinitude. Elle formule une nouvelle stratégie contre la rupture induite : « Demain, j'avalerais le paysage avec ma langue ! » (CV: 88).

Cette coprésence « horizontale », nous la trouvons aussi dans la nouvelle « Madame Pinto, charges incluses », un autre texte où le décor urbain n'a que bien peu d'importance : de fait, la ville est probablement Rome, mais il n'y a rien dans le texte qui puisse le confirmer définitivement. C'est l'appartement du protagoniste qui devient le centre de l'action, un territoire à conquérir que se disputent les deux personnages principaux. Florent, le protagoniste masculin, est un jeune musicien qui loue un studio dont le loyer comprend aussi les « services » d'une certaine madame Pinto. On comprend vite que ces services incluent, à la demande, des masturbations, ce qui d'abord trouble et ennuie Florent, mais qui ensuite se révèle indispensable pour lui, « un jeune homme si déroutant qu'il devient hasardeux de vouloir le saisir. [...] un être hybride, si complexe qu'il ne sait pas encore qui devenir » (CV: 41). Florent est en train de préparer un concours de musique, activité qui l'absorbe complètement ; choqué par l'arrivée de madame Pinto, qui entre dans son studio comme une avalanche bruyante, il la perçoit comme un élément externe à son système. Les mots utilisés par le narrateur témoignent de cette survenue qui est, en fait, une invasion de son être plus que de son appartement (je souligne) : « Les paroles déferlent sur lui qui reste médusé, coi » (CV: 44) ; « Florent ouvre à peine la bouche que madame Pinto a déjà envahi son coin cuisine et mis l'eau à bouillir pour le café » (CV: 44). C'est une véritable

appropriation de son territoire à lui, qui « n'a vraiment pas besoin de cette femme qui attaque son logis tel un bunker! » (CV: 45), et qu'il aperçoit « madame Pinto, agenouillée près du canapé, dans sa salle de séjour-chambre à coucher [...] » (CV: 46). Après avoir repoussé madame Pinto et ses services, Florent commence à éprouver un malaise, un besoin d'elle : « Et désespérément, il l'attend. Ses mains rugueuses, bref, un peu de désordre, voilà ce qu'il voudrait retrouver » (CV: 47). Soudain, il se rend compte que tout cela n'est pas un élément externe, mais quelque chose qu'il avait refoulé et qui se révèle nécessaire : il a besoin de racines, d'affection, de quelqu'un qui s'occupe de lui, de « nourritures terrestres » : « Un apatride. Il aimait, il y a si peu de temps, s'entendre appeler ainsi. Par réflexe, il ouvre les robinets. L'eau est très chaude. Il doit se ressaisir, il verse des sels odorants dans la baignoire, s'immerge sous l'eau accueillante » (CV: 48). Madame Pinto finalement revient : le verbe *envahir* est alors utilisé pour lui, avec une connotation positive : « [il] se laisse envahir par cette tendresse qui lui fait défaut » (CV: 48). Comme dans une ville il y a des quartiers que nous n'aimons pas visiter, des quartiers dangereux ou de réputation douteuse, de même il y a des parties de nous que nous souhaiterions éliminer puisqu'elles affichent nos faiblesses.

Dans « Abattement », il y a toute une stratégie d'appropriation de l'espace extérieur : si, d'un côté, la narratrice consent au fait que tout voyage crée de l'instabilité (« Certes, je veux bien admettre qu'il y a, durant tout voyage, quelques instants de déstabilisation, de flottement » – CV: 67), de l'autre, on assiste à la mise en place d'une véritable stratégie militaire pour étudier le territoire et en prendre possession :

Et puis, je me convaincs qu'il me faut être patiente, me répète à satiété que les premiers temps en ville étrangère comportent toujours une période un peu perturbante et besogneuse : il faut étudier le plan, repérer son hôtel [...]; puis faire le siège de la chambre en y déposant des effets personnels, envahir la salle de bains, pour marquer son territoire, s'ancrer. On établit plus tard un itinéraire pour arpenter le centre, surtout

ne pas trop s'éloigner, ne pas se perdre. [...] On peut enfin s'asseoir à la terrasse d'un café, y rédiger des cartes postales, lire un journal, en prenant un verre. Bref, faire semblant d'être chez soi (CV: 68).

Là encore, la possession de l'espace extérieur sert à recomposer les déchirures de l'âme ; reste l'impossibilité d'entrer en véritable contact avec ce lieu qui reste *autre*, qui, comme le dit la narratrice, « ne se donne pas ». La reconstitution de l'harmonie, tout comme la perception de soi, n'est pas toujours possible.

Et puis il y a Dachau. L'expérience de la déportation est tellement dépersonnalisante que même la mémoire vacille : la vie d'avant est *une autre vie*, la condition présente ressemblant plutôt à la mort : « Le train roule avec les images d'une autre vie. Là-bas, dans mon pays, dans ma ville, cette vie existe-t-elle encore ? Sans doute. Ça doit être ça, être mort. Sur cette pénombre, je projette des souvenirs » (CV: 91). C'est la pensée même qui défaille : « Je n'arrive pas à retrouver le fil des idées. J'ai l'impression de perdre la tête. *Impensable*. J'utilise ce mot qui n'a de sens que pour moi, désormais » (CV: 92). Quand le train arrive à Dachau, ce sont les Américains qui accueillent les passagers et qui leur parlent de « demain » : mais c'est quoi demain ? L'amputation du passé provoque l'impossibilité de l'avenir, l'impossibilité du *sens* du langage. Le silence prend la relève. « Je suis toujours dans ce camp. Je suis encore dans ma tête rasée » (CV: 96), dit le narrateur ; les preuves de son cauchemar ne cessent de le renvoyer à l'ici et maintenant, à une dimension tout à fait intime, véritable noyau de l'existence. Et pourtant, l'inattendu : « Et soudain, j'entends la mer, au loin » (CV: 96)¹³. La mer procure une sensation de paix et de liberté : son infinitude l'oppose à l'enfermement dans le camp, son ouverture est la promesse qu'un avenir est encore possible. Remarquons qu'il ne fait qu'*entendre* la mer (évi-

13. En cela, la mer s'apparente à la mère (motif développant la protection et la sécurité). Il s'agit même du plus grand et plus constant symbole maternel, selon Gaston Bachelard (1993 : 132). En effet « l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère » (1993 : 151).

demment il ne peut pas la voir, puisque Dachau est dans le sud de l'Allemagne) : mauvais tour de l'imagination dû à l'épuisement physique, ou bien désir tellement fort qu'il se concrétise dans une hallucination sonore ? Cela n'a pas trop d'importance : ce qui est à remarquer, c'est que le narrateur oppose une condition d'enfermement spatial – réelle –, qui empêche l'existence de la dimension du temps (du passé comme du présent), à un espace – recréé par l'imagination du personnage, quoique présenté comme réel dans le texte – qui, par sa seule évocation, rend *pensable* un ailleurs.

L'ART ET L'AMOUR POUR RECOMPOSER L'ÊTRE ET L'HISTOIRE

Comment peut-on faire face au morcellement que notre histoire même provoque en nous ? Comment rester « un tout », exactement comme les villes où une pluralité d'âmes vit ensemble ? Existe-t-il un moyen pour assurer la non-dissolution et pour composer avec des conflits parfois déchirants ?

Un moyen privilégié pour ce faire est certainement l'art : il permet de survivre, de « rester des humains intelligents » (d'après les mots de Cotnoir, 2010). Bien sûr, il s'agit d'une tentative, mais il faut quand même essayer ; comme l'écrit la narratrice de la nouvelle « Sans voix », « [o]n se met à créer quand on devait faire autre chose, quand on vit un désaccord avec la réalité, quand tout nous désole. On écrit comme si c'était la dernière chose possible » (*CV*: 87). Même le protagoniste de la nouvelle de Dachau, dans ses efforts de rappeler des choses pour tenir vivante sa pensée, s'attache à un calligramme de Guillaume Apollinaire.

La centralité de l'art – littérature, peinture, musique, photographie, sculpture – est d'ailleurs immédiatement visible pour le lecteur de ce recueil qui trouve maintes citations d'artistes, dans tous les textes. Ce n'est pas un étalage d'érudition : c'est plutôt une façon de rendre hommage aux artistes et, à la fois, une volonté d'utiliser leur talent pour mieux exprimer ce qui nous

touche puisque, d'après Cotnoir, ils « nous rejoignent dans notre perception du monde » (2010). L'art peut résoudre les contrastes :

J'essaie de mieux formuler cette idée : la photo a un lien avec la mort. Paradoxalement, elle tue et sauve.
Pour qu'une image se transforme en œuvre, il faut qu'elle puisse créer des rapprochements, joindre des réalités incompatibles, aller à la rencontre d'un autre univers tout en faisant apparaître une continuité (CV: 70-71).

Il peut aussi saisir l'éphémère de la vie (« C'est peut-être cela, photographier : capter ce flottement de l'être, la nature même de la vie, de sa plénitude et de sa fugacité, saisir l'infime grain de sable que nous sommes dans l'univers » – CV: 73), soustraire quelque chose à l'emprise de l'espace-temps.

La dernière nouvelle, « Lui et elle », propose, presque en théorisant, la fonction de l'art comme moyen pour « figer le temps » et se garantir une place stable dans le monde ; à côté de l'art, il y a cependant une autre voie pour le faire, c'est-à-dire l'engagement social et l'amour-charité pour les gens. Les deux manières de défier le morcellement spatio-temporel qui afflige toute personne sont confiées aux deux personnages. « Lui », c'est un artiste pour qui l'art a un rôle d'éveilleur de conscience :

Lui, il appartient au monde des arts visuels. Plus spécifiquement, il photographie divers lieux qui le révèlent à lui-même. [...] Son entêtement à les préserver de l'effacement l'oblige à prendre conscience que *la mémoire est comme la matière en fusion : sans cesse elle invente de nouvelles formes*. Il privilégie donc des « espaces » pour mieux les transformer. Se convainc encore de la récupération du temps par l'Art (CV: 97).

Le but de son art, donc, n'est pas purement esthétique :

Il reste bien conscient que c'est sa façon à lui de lutter contre l'éparpillement, de garder la mémoire vive ou de la réactiver (mots qu'on utilise à propos d'un ordinateur) chez l'humain qu'il est encore, malgré tout. [...] Une « dévoration » permanente des choses, des humains, qu'il voudrait retarder (CV: 98).

Quant à « elle », Emma, elle s'occupe de personnes âgées et malades : « Sa mission est d'accompagner la chute du corps, les plissements de la peau, le sommeil envahissant, le retour à l'origine¹⁴ » (*CV*: 99). Mais son occupation n'est pas motivée uniquement par la philanthropie :

Ce souci de l'Autre, cet amour de l'Autre, lui fournit la garantie de sa présence au monde. [...] Elle explique rarement aux bien-portants que son entreprise approfondit sa sensibilité, l'aide à dessiner un portrait plus fidèle d'elle-même, à se prouver sa singularité [...] (*CV*: 99-100).

Voilà que ces deux modalités de s'opposer au temps qui passe et de recomposer sa propre vie (« Et si ses boîtes n'étaient au fond qu'une tentative d'imaginer une façon de s'octroyer un monde cohérent, stable ? » – *CV*: 105) se rejoignent dans la description du printemps des deux personnages, du printemps comme saison qui semble porteuse de promesses ; « elle », en particulier, goûte ce moment :

La promeneuse savoure l'instant, la transition ineffable, flâne à la recherche d'une coïncidence, d'une parcelle d'humanité, mise sur la continuité, se convainc presque que les ruptures ne sont que passagères. La luminosité cède la place aux ténèbres en une fascinante harmonie (*CV*: 104).

La conclusion de la nouvelle met en scène une promenade de la protagoniste qui provoque une pénétration dans la « matière » de Paris : personnage et ville ne sont alors qu'une seule réalité, où l'Histoire et les histoires dialoguent, recomposant une solidité :

Elle traverse sa ville en savourant l'or saumoné des façades [...]. Elle entre dans la matière même de toutes les couleurs

14. Ce n'est pas seulement l'amour-charité qui peut résoudre les contrastes ; pensons au couple de la nouvelle de Vienne : « J'observe un couple de vieux à Vienne. [...] Leur randonnée suit la trajectoire de trois quarts de siècle d'événements, de souvenirs. Les faits n'y sont pas toujours exacts ou en ordre, peu leur importe. § Le couple erre en suivant le temps qui se brouille, s'efface. Passé et présent s'agglutinent et, tout à la fois, s'allègent. Il n'y a que cet instant » (*CV*: 72-73).

mêlées qui caressent ses yeux fragiles de curiosité, se laisse envahir par l'air frais du fleuve, séduire par les odeurs de crêpes, de fines herbes, de fromages... Le nez en l'air, elle déchiffre les inscriptions qui gardent mémoire des échanges, des meurtres, des amours, de l'Histoire. Ce qui l'oblige à prendre corps, à revendiquer la densité de son être. Chaque pierre pareille à un organisme vivant (CV: 108).

Voilà que se réalise dans le texte la complémentarité de la ville et de la vie : ce sont justement la matérialité et la mémoire de la ville qui sollicitent la prise de conscience de la présence au monde du personnage.

* *
* *

Ce bref voyage fait avec Cotnoir peint un portrait intéressant de la complexité humaine : espace – mieux, *lieux* – et temps sont étroitement liés pour définir l'origine et le parcours de chacun, laissant à chaque passage, à chaque changement la trace de ce qui s'est passé, de la richesse de ce qu'on a acquis ainsi que le fantasma de ce qu'on a perdu ou négligé.

L'itinéraire tracé montre que l'écrivaine a finalement une vision optimiste de la vie : au cours d'une participation à une émission de Radio-Canada (Cotnoir, 2010), elle insiste sur la volonté de décrire la vie, d'espérer. Voilà que le choix de terminer le recueil par une nouvelle qui célèbre l'art et l'amour et dont l'action se déroule au mois de mai prend tout son sens et jette une lumière nouvelle sur les textes précédents. Notons, au passage, que le choix d'indiquer le mois de l'année auquel on se réfère non seulement situe la nouvelle dans un cycle temporel qui vise à mettre en relief la renaissance, mais suggère au lecteur une succession de lecture bien précise, évitant ou limitant beaucoup la tentation de lire de façon libre ou casuelle.

La promenade à travers les villes, l'Histoire et les histoires se termine avec une nouvelle qui représente la synthèse du parcours : « mon art, c'est d'être moi », dit Emma avec les mots de

Fernando Pessoa. Ce même écrivain est cité aussi à propos de « lui » : « Il se révolte en utilisant les mots de Pessoa : *c'est la vie, mais je ne suis pas d'accord* » (CV: 102). L'itinéraire est donc double, dans les rues des villes tout comme à l'intérieur de soi : ce qui est demandé, c'est un effort, une volonté de vivre, parfois de survivre, de s'opposer aux obstacles, d'entrer en communication avec les lieux et avec les gens. Si, comme on peut le lire dans la citation que nous avons placée en exergue, « marcher, c'est un acte d'énonciation », le double parcours des personnages de Cotnoir les amène justement à cartographier (même en renonçant à la précision du *topos*) leurs villes et leurs vies en leur donnant un sens et en le communiquant aux autres.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1993), *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti.
- BAILLY, Antoine (2005), « Voyage en géographie », *Bulletin de la Société géographique de Liège*, n° 46, p. 5-9.
- BERQUE, Augustin (1990), *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, Reclus.
- BERQUE, Augustin (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.
- BROSSEAU, Marc (1997), « Géographie, pratiques discursives et ambiance postmoderne », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 41, n° 114, p. 289-299.
- BROSSEAU, Marc (2008), « L'espace littéraire en l'absence de description. Un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 419-437.
- BROSSEAU, Marc, et Micheline CAMBRON (2003), « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociologiques*, vol. 44, n° 3, p. 525-547.
- COLLIGNON, Béatrice, et Jean-François STASZAK (2003), *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter*, Rosny-sous-Bois, Bréal.
- COTNOIR, Louise (2009), *Le cahier des villes*, Québec, L'instant même.
- COTNOIR, Louise (2010), « 12 villes en 12 nouvelles », *Vous m'en lirez tant*, Radio-Canada, 10 janvier, [En ligne], http://www.radio-canada.ca/emissions/vous_men_lirez_tant/2010-2011/chronique.asp?idChronique=100823 (21 octobre 2012).
- COYAULT, Sylviane (2000), « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », dans Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 41-58.
- ENTRIKIN, J. Nicholas (1991). *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- FRÉMONT, Armand (1976), *La région, espace vécu*, Paris, Presses universitaires de France.

- GRASSIN, Jean-Marie (2000), « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. I-XIII.
- IACOLI, Giulio (2008), *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci.
- LAHAIE, Christiane (2008), « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimèsis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 439-451.
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise*, Québec, L'instant même.
- MANDICH, Anna (1996), *Spazio tempo. Prospettive sociologiche*, Milano, FrancoAngeli.
- MANDICH, Anna (dir.) (2010), *Culture quotidiane. Addomesticare lo spazio e il tempo*, Roma, Carocci.
- TUAN, Yi-Fu (1974), *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- TUAN, Yi-Fu (1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- TURCO, Angelo (1988), *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli.
- WESTPHAL, Bertrand (dir.) (2000a), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- WESTPHAL, Bertrand (2000b), « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 9-39.
- WESTPHAL, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit.

CIRCONVOLUTIONS ET ENROULEMENTS.
LA POÉTIQUE DE L'ELLIPSE
DANS *LES PETITES FILLES DANS LEURS PAPIERS*
DE SOIE DE MORGAN LE THIEC

Geneviève Dufour
Cégep de Drummondville

Nadia Dufour
Cégep Garneau

Au lieu de faire entendre tous les bruits de la terre, l[e] langage [des livres] est secret, qui pour être compris ou plutôt senti, doit être toujours répété. La double nature de ces livres entraîne qu'au moment de connaître sinon notre monde, du moins un monde imaginaire, le sens se fonde dans un langage tyrannique et qu'au moment de jouir de ce langage se repose l'énigme des significations : tel est le lieu de l'échange entre le récit et le poème.

Jean-Yves TADIÉ,
Le récit poétique.

Le récit poétique, dont parle Jean-Yves Tadié dans son ouvrage du même nom, intègre deux modes de discours que l'on tient généralement éloignés l'un de l'autre : le narratif (ayant

pour objectif de raconter) et le poétique (dont le but est de représenter). La nouvelle contemporaine table également sur ces deux modes et suppose une hybridation similaire à celle du récit poétique. Ce changement de paradigme appartient aux multiples métamorphoses qu'a connues le genre novellistique. Dans *La nouvelle québécoise (1980-1995)*, Cristina Minelle s'attarde à ce dernier et précise que ces bouleversements sont principalement survenus au XX^e siècle :

La première secousse à ébranler la nouvelle, telle qu'elle est décrite selon le « canon classique » du genre, se manifeste en Europe au début du XX^e siècle avec Henry James, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield et Virginia Woolf. Leurs textes sont les premiers grands soubresauts qui annoncent le moment où la nouvelle se détache du modèle : pas de grands événements, pas de crise ; au contraire, des textes où il ne se passe rien, ou quelque chose qui *ne se passe pas* et, comme dans le roman, nous assistons à l'entrée massive de la subjectivité (2010 : 40-41).

Le recours à la subjectivité et au banal représente l'un des traits majeurs associés à la nouvelle de cette époque. Le siècle qui suit, et qui vient de s'entamer, laisse entrevoir une accentuation de cette transformation. Le lyrisme poétique semble prendre le haut du pavé. Publié en 2008, le recueil *Les petites filles dans leurs papiers de soie* de Morgan Le Thiec paraît un cas exemplaire. Dans ces nouvelles, l'écriture rejoint les sphères de la poésie. L'écriture se poétise et exploite le domaine de l'implicite sur le plan stylistique, de même que sur le plan narratif. Partant de ce constat, nous nous proposons de montrer comment les nouvelles sont travaillées par la poésie, et ce, plus particulièrement à partir de la figure de l'ellipse. Celle-ci détermine, selon nous, la poétique du recueil de Le Thiec par une investigation sensible du corps, ce qui alimente l'esthétique du récit et son fondement narratif. Nous nous attarderons à l'ellipse et à la relation qu'elle entretient avec la progression du récit, instaurant ainsi une tension de l'ordre de la logique des passions (Fontanille, 1998). L'ellipse sera également étudiée afin de montrer son fondement

stylistique dans les nouvelles à partir de l'analyse de la métonymie, qui facilite la compréhension de l'écriture poétique telle qu'elle se présente chez Le Thiec.

DE LA POÉTICITÉ DANS LA NARRATIVITÉ

L'opposition traditionnelle prose/poésie s'impose dès qu'une réflexion sur les genres s'amorce. Jean-Paul Sartre affirme sans détour : « Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie » (1948 : 48). La poésie, selon la perspective plutôt intégriste de l'illustre existentialiste, doit rester pure pour en être. Or, il semble que l'écriture poétique loge également à d'autres enseignes. Les genres narratifs exploitent aussi les ressorts de la poésie. Dominique Combe utilise d'ailleurs la désignation « roman-poésie » pour cerner des romans qui font de la fonction poétique une des dominantes du texte. Ces romans sont centrés sur la « forme du message, sur le signifiant, tout en déroulant une fiction en un récit, avec des personnages et une action » (1989 : 143). Inspirées par cette typologie, nous nous proposons de considérer les fictions de Le Thiec comme des nouvelles-poésie.

L'écriture étant poétique de diverses façons, nous montrons d'abord que la dominante du discours des nouvelles est la fonction poétique, et ce, particulièrement dans les nouvelles « La naine rouge » et « Santa Lucía aux deux collines ». Elles font un usage éloquent de principes qui gouvernent la poésie selon Combe, soit la métaphore, le paradigme¹ et la répétition² (la versification ne peut donc être un critère de reconnaissance suffisant, étant totalement absente des nouvelles à l'étude –

1. Nous nous référons ici à la poétique de Roman Jakobson, qui considère que le principe de similarité gouverne la poésie, la liant à l'axe vertical du discours. Son univers est composé de signifiés (1968 : 64-65).

2. La répétition est le moteur de la forme poétique et renvoie à l'axe vertical du paradigme. Un discours à dominante paradigmatique impose « une lecture [...] plus attentive aux correspondances, aux échos » (Combe, 1989 : 102).

contrairement aux romans-poésie de Raymond Queneau et de Pierre Reverdy analysés par Combe). Le personnage principal de « La naine rouge » se représente dès la première phrase par une métaphore stellaire : elle est la naine rouge, une petite étoile tournant autour du Soleil qui, lui, désigne une fillette qu'elle admire. Le paradigme est énoncé, l'action du récit prendra forme autour de cette attraction qu'exerce une fillette orgueilleuse et éclatante de beauté sur une autre fillette sans assurance et timide, en l'occurrence la narratrice :

Je suis devenue ta naine rouge. J'émetts moins d'un dix millièmes de ta propre lumière. Tu te rends compte ? Si tu levais le nez vers le ciel, un soir de solitude, tu aurais bien du mal à me repérer.

Pourtant, j'ai pris soin de toi, à l'école primaire puis au collège. J'étais à l'enterrement de ton père. [...] Un peu plus tard, tu as pris ma main sur le parvis. Tu m'as remerciée d'être là et tu as pleuré enfin. Je n'ai rien dit, aucune parole inutile. J'ai tenu mon rôle de naine rouge. [...]

Et puis les autres sont entrés dans ta vie. Les starlettes auto-proclamées, les étoiles filantes, aucune ne pouvait rivaliser avec toi mais l'adolescence étouffe parfois les plus grands feux. Je me suis accrochée comme j'ai pu mais j'ai fini dans l'hiver de ton éclat (Le Thiec, 2008 : 24-25³).

La métaphore tisse et articule la trame narrative jusqu'à son dénouement : les deux fillettes devenues femmes se trouveront à nouveau réunies l'instant d'un accouchement, l'une sage-femme (la Naine rouge), l'autre mettant au monde son enfant. Au moment de ces retrouvailles timides, le récit de la nouvelle est condensé en un résumé qui répète les événements déjà racontés par la narratrice :

Tu me souffles : « On se connaît... »

Je devine qu'à cet instant, tout se bouscule dans ta tête. Ton collant de laine déchiré. Mes godillots de garçon. Le Jeu de

3. Les renvois au recueil *Les petites filles dans leurs papiers de soie* seront désormais indiqués par la mention *LPF*, suivie du numéro de la page.

l'Oie. La mort de ton père. Les étoiles filantes, les propositions des garçons. Mes cartes d'anniversaire. Cette petite fille sur ton ventre. Mon gilet brodé. Ma tour près de l'école primaire. La vue sur le parking et sur l'école. Mon frère qui me dit que tu es baisable pour tes douze ans (*LPF*: 26).

Le paradigme métaphorique « naine rouge/étoile solaire » se déroule jusqu'au dénouement du récit, qui s'enroule sur lui-même dans une confusion énonciative (les souvenirs des personnages se mêlent entre eux) et forme une sorte d'écho, tel un refrain, tel un rappel à la mémoire du lecteur. Ce segment se termine sur un souhait pour la nouveau-née :

C'est une fille. Quand elle aura quitté sa chrysalide lunaire, elle sera aussi belle et brillante que toi. Et la première fois qu'elle tombera dans la cour de son école, je lui souhaite de découvrir, dans le brouillard de ses larmes et de son orgueil d'étoile solaire, le scintillement faible et persistant d'une naine rouge (*LPF*: 27).

Le retour du même s'inscrit également dans le souhait de la narratrice qui espère que l'histoire se répète, ce qui confirme que la nouvelle, à la fois dans sa forme répétitive et dans son contenu construit sur un paradigme, emprunte à la construction poétique.

Dans la dernière nouvelle du recueil, « Santa Lucía aux deux collines », la prose se fait poésie. Le récit est à peine esquissé : une jeune femme subit une ablation des seins. Pendant qu'on prépare la chirurgie, elle s'évade en pensée dans le référent de cette partie de son corps. Les seins de la famille forment un « paysage » et représentent plus précisément, pour le grand-père, « le paysage de Santa Lucía », le village d'origine de la famille immigrée, ce « village aux deux collines ». L'omniprésence de la poitrine est métaphorisée pour en montrer la prégnance identitaire : « Mon grand-père disait que les femmes de la famille avaient emporté jusqu'à Montréal, à même leur chair, le paysage de Santa Lucía. Le village aux deux collines » (*LPF*: 116). Le corps de la femme associée à la matrice, à la terre, rappelle le mythe de la terre-mère

et la thématique de la poésie de L'Hexagone, la femme-pays⁴. Cette figure thématique renvoie, en creux, à la poésie masculine traditionnelle, dans laquelle la femme constitue un objet symbolique. De plus, un cycle composé de trois rythmes forme la trame bien mince du récit :

1. la présence envahissante des seins de la narratrice ;
2. le constat : le corps-prison ;
3. la libération.

Ce cycle est évoqué à trois reprises. Le paradigme « corps/tradition-patrie » vole en éclats dès l'incipit puisque la libération est en train de se faire par l'intervention chirurgicale. Cependant, le lecteur n'en interprétera la teneur qu'à la fin du troisième cycle. Ainsi, cette nouvelle poétique raconte la libération d'une femme à la manière d'un poème puisque ce sont les structures mêmes de la poésie (paradigme et répétition) qui confèrent le sens au récit.

NARRATIVITÉ POÉTIQUE ET MÉTONYMIE

Nous venons de montrer que l'écriture de *Le Thiec* est poétique parce qu'elle fait un usage certain de la métaphore, du paradigme et de la répétition, mais il semble que ce ne soient pas les seuls éléments qui rapprochent les nouvelles de la *manière* poétique. Le recueil propose une avenue narrative singulière proche de la poésie du fait de son recours à la métonymie (figure elliptique par excellence) sur les plans actantiels et narratifs. Mais avant d'entrer dans le nœud de l'analyse, il semble nécessaire de s'attarder aux notions de métonymie et d'ellipse. D'abord, David Scott définit brièvement la métonymie dans son article « Métaphore et métonymie visuelles. L'exemple de l'affiche de boîte » :

4. « Poésie surtout masculine, la poésie du pays n'accorde d'ailleurs pas à la femme une existence en soi : elle est avant tout un symbole idéalisé et renvoie à une mythologie de la terre-mère. Elle constitue la médiation par excellence entre l'individu et le monde » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 376).

« La métonymie est un procédé stylistique ou rhétorique par lequel on exprime l'effet par la cause, le contenu par le contenant, le tout par la partie » (1996 : 86). Désigner « le tout par la partie » réfère à un procédé dont fait abondamment usage Le Thiec dans l'élaboration de ses personnages : le raccourci sémantique. Le recueil étudié a recours à la brièveté constitutive de la nouvelle en créant ses personnages à partir de ce procédé. L'utilisation de l'ellipse restreint les segments descriptifs et suspend le sens. Le raccourci sémantique nous apparaît donc comme le signe d'une écriture allusive qui rappelle la poésie. Or, il ne va pas de soi de relier langage poétique et métonymie. Les travaux en linguistique de Jakobson ont largement contribué à départager prose et poésie en fonction de la figure de style employée (soit la métaphore ou la métonymie). Noël Audet, dans un article sur Hector de Saint-Denys Garneau et la métonymie, présente l'impact des travaux de Jakobson sur la classification des mouvements littéraires :

[...] plusieurs chercheurs [ont conclu] [...], à tort nous semble-t-il, [...] que la prose avait un fonctionnement presque exclusivement métonymique alors que la poésie se ramenait pratiquement toute à sa fonction métaphorique. De même, quand Jakobson explique « la primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes [...] [et] la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle "réaliste" », on a vite fait de passer aux équations suivantes : romantisme/ symbolisme = poésie ; réalisme = prose (Audet, 1976 : 432-433).

Au centre de débats linguistiques, la métonymie serait devenue la figure de style servant à départager la prose de la poésie et à déterminer l'appartenance générique d'un texte. Or, avec l'avènement du surréalisme et de l'Oulipo, la métonymie est entrée en poésie, comme l'explique, selon une perspective historique, Marc Laprand :

La métaphore a longtemps régné ; son apogée se situe à la Renaissance, elle-même métaphore de l'âge classique. Elle a perduré jusqu'au romantisme, et même au symbolisme. Or, en réinvestissant des formes classiques, de Ronsard jusqu'à Mallarmé, l'Oulipo consacre la fin d'une transition de la métaphore à la métonymie. La poésie symbolique a atteint un sommet dans l'emploi des images, comparaisons et oxymores. La poussée structuraliste a privilégié le signifiant, au détriment du signifié [...]. En effet, si la métaphore se situe du côté de l'image, du symbole poussé à l'extrême chez un Mallarmé, si elle constitue l'essence de la poésie de la fin du dix-neuvième siècle, on peut remarquer à notre siècle un transfert progressif vers la métonymie. Cette figure met en place des relations de l'ordre de la contiguïté, de la logique, ou des relations syntaxiques en général (alors que la métaphore opère à l'intérieur d'un paradigme) (1998 : 119).

La poésie subit des mutations au cours des siècles, tout comme la prose qui s'est modifiée, elle aussi, au fil du temps. Métaphore et poésie, métonymie et prose sont des équations qui ont été bouleversées. Ainsi, peu à peu, on constate que les paramètres se modifient : la métaphore ne représente plus le critère unique entrant dans la reconnaissance de la poésie puisque la métonymie devient, elle aussi, le signe d'un recours au langage poétique. Et c'est parce qu'elle fonctionne par allusion et par écho que l'on peut arriver à un tel constat :

[...] la métonymie s'accompagne fréquemment de saillances syntaxiques « en creux » ou par non-dit, à savoir des ellipses. Le lien entre l'ellipse et la métonymie a été signalé par plusieurs linguistes, parmi lesquels Henry (1971) et Le Guern (1973). [...] [Au] sens large la métonymie est foncièrement elliptique [...] (Bonhomme, 2006 : 75).

Cela nous amène d'ailleurs à entrer dans l'analyse de l'écriture elliptique de *Le Thiec* par le biais de la métonymie et du lien qu'elle entretient avec la construction des personnages. Le texte mise sur le raccourci, le non-dit, le souterrain, un peu à la manière du poème. Des répercussions sont perceptibles dans la représentation du personnage. Pierre de touche de la nouvelle, le

personnage est réduit, chez Le Thiec, à sa plus simple expression. L'étude de sa construction révèle d'ailleurs cette inclination que possède le recueil pour la figure de l'ellipse.

RACCOURCI SÉMANTIQUE ET PERSONNAGES

Dans « Memorial Drive », le narrateur présente sa mère par bribes dès le début de la nouvelle : « J'ai toujours traîné dans ses jambes, le jour et la nuit, quand elle n'arrivait pas à dormir. J'aurais dû m'éloigner. J'aurais dû la quitter, très tôt » (*LPF*: 93). Les jambes de la mère reviennent comme un leitmotiv au sein de la nouvelle : « J'aurais dû me moquer de tous ces bleus sur les longues jambes de ma mère qui se cognait partout. François Truffaut fait dire à un de ses personnages que les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre... » (*LPF*: 95). Les jambes de la mère, en plus de désigner celle-ci, deviennent un espace dans lequel on peut lire l'avancement de la nouvelle. Alors que les jambes représentent depuis le début les barreaux de la prison dans laquelle le fils se sent enfermé, elles se transforment et servent ensuite à indiquer le vieillissement de la mère et sa fin prochaine. Les jambes de la mère passent de prison à source de réconfort lorsque cette dernière meurt : « Au milieu du couloir, je tends bêtement mes mains d'enfant vers les longues jambes d'une femme qui se dérobe, pour y chercher appui. Et je suis tout entier dans ce geste infini » (*LPF*: 97). Le personnage de la mère se résume entièrement à ses jambes, incarnation actantielle très limitée qui permet de montrer l'évolution du rapport entre le fils et sa mère ; il éprouve d'abord un sentiment d'emprisonnement, puis un manque lors de la disparition de celle-ci. Le personnage de la mère est elle aussi recluse, étant en quelque sorte confinée dans une seule partie de son corps. Cette représentation, qui tend à évoquer un personnage en entier à partir d'une partie très ciblée de son corps, contribue à créer une version métonymique des personnages. Ce n'est pas seulement un cas de figure ; l'ensemble des nouvelles de Le Thiec procèdent d'une telle atomisation actantielle.

La nouvelle « Les yeux de ma mère » est assez éloquente à cet effet. Le titre pointe d'emblée un élément précis pour désigner le personnage de la mère, en l'occurrence les yeux. Ceux-ci se révèlent la source d'un désaccord entre deux frères :

La petite embrasse tout le monde, même le bébé. Et puis mon frère a ce geste, très tendre. Il lui effleure la joue. Il me regarde à la dérobée : « Elle est mignonne, ta fille... »

Je vais partir, c'est fini. Je ne reviendrai plus. Alors, je peux bien lui sourire.

« Oui... elle a les yeux de maman. »

Mon frère me regarde cette fois vraiment : « Elle avait les yeux bleus, maman... »

— Non, verts, François.

— Bah, non, quand même, David! » (*LPF*: 104-105).

La figure maternelle incarne le point de friction qui unit et sépare à la fois deux frères qui se disputent la couleur des yeux de leur mère. Bien qu'il s'agisse là d'un détail, ce caractère devient l'indice d'un conflit beaucoup plus grand et profond qui perdure depuis l'enfance. Cela aboutit à une crise :

Mais les yeux de ma mère sont verts et je veux bien mourir si je me trompe : « Elle avait les yeux verts, ma mère! »

J'ai crié. La voix de mon frère a crevé ma mémoire. Je suis malheureux. Ma femme me regarde tranquillement.

« — Je ne sais plus, David.

— Elle avait les yeux verts, c'est... c'est dingue, quand même! » (*LPF*: 105).

La couleur des yeux de la mère, information qui semble banale et anecdotique, permet de cerner l'ampleur de la tension entre les deux frères. Cette tension paraît d'ailleurs exacerbée par cette stratégie elliptique qui fait de la métonymie l'élément-clé de l'intrigue. Le conflit entre les personnages est entièrement contenu dans un seul élément : les yeux de la mère.

Ainsi, les personnages du recueil sont pour la plupart tous présentés par le recours à la métonymie. On entame le recueil par le récit d'une femme qui utilise ses « yeux de poupée et [ses]

jambes interminables» (*LPF*: 15) pour devenir une actrice pornographique, et on clôt l'œuvre par le récit d'une jeune fille qui souffre de posséder une grosse poitrine : « Mes seins sont immenses. Je le sens dans les yeux des infirmières, dans la façon dont on les palpe, dont on les isole du reste de ma personne » (*LPF*: 117). Le corps est représenté par bribes, par évocations, par raccourcis. On désigne les yeux, les mains, les jambes sans nécessairement passer par une désignation globale des personnages. Que ce soit dans « Les yeux de ma mère », dans « Memorial Drive » ou encore dans « Rivière-qu'on-ne-voit-pas » – dans laquelle il manque aux personnages « une bouche et des bras pour mieux vivre » (*LPF*: 65) –, la stratégie employée est l'allusion, le raccourci sémantique. On fonctionne par bribes, un peu à la manière du poème. L'implicite est recherché, et c'est grâce à la métonymie que l'on parvient à générer une suspension du sens qui rappelle le langage poétique. Une tension est elle aussi générée et apparaît de manière sous-jacente par l'entremise du corps des personnages, littéralement réduits à leur plus simple expression. Les personnages sont donc métonymiques et sont relégués à une version minimale d'eux-mêmes. Ce procédé d'écriture permet de concentrer l'essence du personnage en un seul lieu du corps. Scott en fait une stratégie, qu'il nomme « métonymisation ». Il réalise également un bref historique permettant de cerner le phénomène et sa portée :

La déconstruction métonymique du corps humain a été, depuis Pétrarque au moins, une convention de la poésie lyrique. On mettait en relief les yeux, la bouche, la chevelure ou les mains de l'objet désiré, alimentant ainsi en fétiches les fantasmes du poète. En focalisant sur une partie seulement du corps, le poète arrivait à dégager les associations profondes et mystérieuses de l'objet aimé. Une métonymisation analogue du corps a été adaptée aussi par l'affiche, surtout au XX^e siècle (à partir des années 20 et 30), tendant également à focaliser sur les parties du corps humain les plus aptes à communiquer des messages, c'est-à-dire les yeux, la bouche et les mains (1996 : 86-88).

Les petites filles dans leurs papiers de soie n'œuvrant pas dans le domaine de l'amour pétrarquiste, on peut penser que le corps est véritablement mis de l'avant pour sa fonction communicatrice. La fréquence avec laquelle revient l'évocation des yeux et des mains appuie cette idée. Comme le propose Scott, ce sont là des parties du corps qui fondent les bases de la communication. Il semble que ce soit d'ailleurs l'un des éléments qui achoppent de façon évidente au sein des nouvelles de Le Thiec : la communication. Plus encore, cette métonymisation a pour effet d'augmenter la tension de la nouvelle, puisque celle-ci est concentrée en un seul lieu, dans une seule partie du corps, contribuant à accentuer l'importance de cette modalité. Source de réminiscence, le corps agit à titre de détonateur et c'est par lui que transitent les conflits familiaux qui rallient les différents personnages du recueil. L'ellipse sémantique qu'est la métonymie facilite la représentation minimale et brève des personnages et permet d'approcher l'écriture de manière poétique, de manière allusive.

LOGIQUE PASSIONNELLE

Le corps ne fait pas qu'offrir des figures métonymiques dans les nouvelles de Le Thiec. Les émotions associées au corps des acteurs alimentent la tension narrative du récit. D'abord, en ce qui concerne la tension narrative, la définition qu'en donne Raphaël Baroni rappelle qu'elle est produite par un refus « [d']exprimer les choses, [de] mettre d'emblée de l'ordre dans le chaos » (2006 : 169). Toujours selon Baroni, la « mise en intrigue » organise l'ordre du discours entre un *nœud* et un *dénouement*, et c'est à mi-chemin entre ces deux pôles, soit dans l'*attente*, que s'articule le phénomène de tension sur le plan de la lecture : « [...] l'intrigue relève avant tout de la *nature intrigante* du récit, de son caractère mystérieux ou (au moins provisoirement) suspensif » (2006 : 168). Nous nous proposons de voir dans cette désorganisation provisoire le lieu de l'ellipse comme source de tension narrative. C'est dans le silence conféré à certains détails que la nouvelle chez Le Thiec suspend initialement son sens, pour ensuite dé-

voiler par des ellipses les indices menant au dénouement. Les nouvelles s'amorcent par un chaos initial qui s'étale puis se dénoue sur le plan de l'interprétation.

En outre, le nœud se dénoue alors que la tension est à son paroxysme ; c'est le mouvement ascendant que Jacques Fontanille illustre par un schéma :

[Le schéma de l'ascendance culmine sur] des éclats d'intensité qui remettent globalement en cause la signification de ce qui les précède, non pas parce qu'ils la contredisent, mais parce qu'ils réactivent au dernier moment l'émotion : passion, inquiétude ou incertitude. Il est vrai que ces « chutes » [...] imposent une rétrolecture de l'ensemble du texte (1998 : 106).

Ce même schéma « conduit à une tension finale, qui fait en quelque sorte avec éclat, et sur un mode affectif, la somme de tout ce qui la précède » (1998 : 105). Pour bien arrimer la nouvelle-poésie au modèle de l'ascendance de Fontanille, les deux axes à considérer sont ceux du sensible (ou de la tension affective) et de l'intelligible (ou du compréhensible). Selon nous, la nouvelle-poésie comprend ce crescendo en fin de parcours, crescendo qui repose, tout comme le schéma tensif de l'ascension, sur la *chute de l'intelligible*. Précisons immédiatement la notion de « chute » évoquée par Fontanille, qui rappelle celle que l'on associe, selon la convention, au dénouement d'une nouvelle. Cette idée de chute correspond, d'après le théoricien, à la pointe du sonnet⁵ et au dénouement du récit à suspense. L'effet de chute se situe, par conséquent, sur l'axe des données rationnelles, affectant du coup la compréhension globale de l'intrigue et sa narration. Les indices textuels du récit sont alors trop brefs et insuffisants pour

5. Philippe Mottet rappelle le rapprochement entre la nouvelle à chute et la poésie : « [...] la nouvelle à chute opte pour une stratégie de camouflage et de dévoilement qui ne va pas sans rappeler l'art de la poésie symboliste. [...] § L'art du sonnet comporte en outre une composante finale que l'on nomme la "pointe", qui fonctionne comme révélateur des ressorts du texte qu'elle clôt, résout et couronne. La pointe joue donc dans le sonnet un rôle à la fois structurant et dynamique. Ainsi en va-t-il de la chute [...] » (2008 : VIII-IX).

qu'une seule lecture permette d'en comprendre les ressorts. Quant à l'ascension, elle correspond aux données affectives du texte. Convenons que la chute et l'ascension agissent en interaction : la chute de la compréhension mène à l'étonnement du lecteur, et l'ascension de la passion est provoquée par une accumulation de lexèmes et de codes propres au mode affectif (nous y reviendrons plus en détail dans l'analyse qui suit). Le schéma de l'ascendance de Fontanille permet de ce fait de souligner la courbe tensive de la nouvelle-poésie, qui comporte une chute de l'intelligible et une montée de la charge émotive.

Tout schéma tensif « assur[e] la solidarité entre le sensible (l'intensité, l'affect, etc.) et l'intelligible (le déploiement dans l'étendue, le mesurable, la compréhension) [...] » (Fontanille, 1998 : 103). Dans les nouvelles de Le Thiec, la tension finale est marquée par la solitude des personnages abandonnés au beau milieu d'inextricables lambeaux d'enfance. C'est ce retour de l'enfance et ses marques (le plus souvent dysphoriques) qui modulent, selon nous, le mouvement narratif des nouvelles. Le récit, en tant que transformation d'un état initial en un état final du sujet, offre une surenchère de la passion propre au récit *sensible*. Nous ajoutons donc une donnée inspirée de la logique des passions de Fontanille selon laquelle « la *passion* [...] obéit à une logique tensive, celle de la présence et des tensions qu'elle impose au corps sensible de l'actant » (1998 : 184). De sorte que nous considérons que les nouvelles de Le Thiec ont tendance à exploiter la passion chez le protagoniste en explorant justement les douleurs de l'enfance imprégnées dans le corps même des actants. Ces douleurs sont ramenées à la conscience des sujets, qu'ils soient narrateurs ou protagonistes, par des ellipses et orientent leurs actions. La tension affective propre au schéma de l'ascendance est nourrie par les ellipses qui structurent la tension narrative.

Les marques de la tension affective (axe du sensible dans le schéma de l'ascendance) sont reconnaissables aux lexèmes du *sensible* que sont les codes somatiques et figuratifs, entre autres. Dans la nouvelle éponyme « Les petites filles dans leurs papiers

de soie», l'un des codes symboliques très fort de la culture occidentale, soit la filiation maternelle, est exploité de façon réaliste – quasi naturaliste. Le lien maternel se déploie dans toute sa bestialité. Présente tout au long du recueil, la figure de la mère montre, dans cette nouvelle, l'inéluctable empreinte qu'elle laisse sur la fille. Le portrait de la mère se construit sur une figure anaphorique qui souligne la routine du quotidien :

Cette façon que tu as de balayer ta cuisine chaque matin et chaque soir, de rester dans ta maison tous les samedis matin du monde pour faire un ménage complet et changer les draps. Ouvrir les fenêtres du terrier pendant deux heures, hiver comme été, le museau pincé. Cette façon que tu as de réutiliser des choses cassées, des choses qui ne marchent plus, de les entasser dans les tiroirs de la cuisine et dans ceux du buffet, dans le salon. Réserves de l'inutile (*LPF*: 57).

L'énumération renvoie à la figure passive du féminin soumise aux tâches aliénantes du « terrier », puis elle aboutit à un changement de pronom dans l'anaphore : « Cette façon que j'ai de te détester pour ça, de n'être pas cette femme dont j'aurais aimé être la fille » (*LPF*: 57-58. Nous soulignons). Le nœud semble tissé : la fille repousse le modèle maternel. L'anticipation de l'événement narré de manière parcellaire s'articule autour de deux pôles : la traditionnelle confrontation entre la passivité féminine – symbolisée par la mère – et son contraire, la jeune femme professionnelle qui s'assure d'être tout le contraire de sa mère en ouvrant son téléphone intelligent. La mise en intrigue se situe dans la prégnance de l'enfance qui reprend vie et qui s'insinue dans l'esprit de la narratrice : « Cette façon que j'ai, ce soir, de retrouver la petite créature que j'ai été, enveloppée dans son papier de soie, assise à son bureau » (*LPF*: 59). La métaphore de l'enfance suggère le retour intact de la petite fille préservée par les précautions maternelles. Ces précautions, présentées initialement comme « inutiles », se transforment et prennent de la valeur. La tension narrative se conjugue à la tension affective et gonfle sous l'effet des souvenirs d'enfance. L'ellipse créée par la

réminiscence se double et devient, telle une poupée gigogne qu'on ouvre, le *cœur* de la narratrice :

Allongée sur le lit, j'observe d'un œil curieux la masse chimérique dans le miroir en pied. La petite bête effrayée que j'ai été est toujours là, fidèle, assise à son bureau. À l'abri de tout, dans son papier de soie. Elle dort, la tête nichée dans les bras. Nous cohabitons (*LPF*: 59-60).

L'analepse fait surgir le passé et le flot de souvenirs liés à l'enfance. C'est donc, cette fois encore, les ellipses qui façonnent la phase d'attente qui conduira au dénouement. L'éveil du lien maternel happe la narratrice ; cet événement est accentué par la métaphore animale, qui rappelle sa force instinctive, une puissance qui dépasse la narratrice et qui la fait revenir vers le *nid* familial : « Cette façon que j'ai de revenir toujours vers toi... » (*LPF*: 59). Les points de suspension soulignent ce que la raison ne peut comprendre : la programmation inscrite au cœur de la fille, qui ne peut éviter de revenir se réfugier au sein de la matrice. Or ce retour est d'autant plus crucial qu'il se fait avec la nouveau-née de la narratrice. Ainsi, trois générations de femmes sont rassemblées sous le même toit, ce qui renforce le lien biologique. En ce sens, le dénouement se fera sous le signe de la jonction des deux sujets.

Quant au récit, que l'on définit en tant que système organisé autour de la transformation d'un actant, il se résout par cette union momentanée entre la mère et la fille. D'abord, le ton change, le raisonnement de la narratrice se détend, et tout jugement négatif sur la mère cesse :

Sur la commode, tu saisis délicatement le lait hydratant pour bébé que j'ai acheté ce matin. Tu le regardes attentivement. Tu t'assois un instant au bord du lit en essayant de prendre le moins de place possible. Je t'observe mettre un peu de ce lait sur le dos de ta main pour en respirer l'odeur, souriante et rêveuse. Et je t'écoute me dire, dans un presque murmure : « Tu verras, ce parfum, tu t'en souviendras toute ta vie. » (*LPF*: 60).

Le regard de la narratrice épouse les mouvements de sa mère, augmentant l'importance de ce personnage et son influence sur le cours de l'histoire. La description de la scène finale mêle le sensible, le souvenir, la parole et fait advenir la passion. L'attitude réfractaire de la narratrice s'est transformée en un regard sensible à ce qui l'entoure, regard qui endigue les faits et gestes de l'enfant qu'elle fut et ceux de la mère. Selon Fontanille, « l'actant passionné est un actant qui a affaire aux valeurs [...] [qui] se présentent à lui immergées dans un univers figuratif, qui lui procure des sensations; ces sensations sont sources de plaisir ou de douleur, premières impressions axiologiques » (1998 : 220). Ces premières impressions sont ici les premiers contacts de l'enfant avec le monde. Il s'agit d'un lien viscéral, impossible à rompre justement en raison de sa profondeur. Le sens de l'odorat (le parfum du lait hydratant pour bébé) se rapporte à la pureté de l'enfance, mais surtout au lien affectif qui unit la mère et son enfant dans tout ce qu'il a d'instinctif et d'irraisonné. Cette passion qu'est l'amour maternel inconditionnel atteint le sommet de la tension narrative lorsque la fille laisse entrer sa mère dans son intimité : la mère raconte un souvenir et le transpose sur sa fille et sa petite-fille dans une ellipse. Cette prédiction, dans la courbe de la tension narrative où la logique de la passion domine, se fait à un moment où la narratrice, *sensible* aux gestes de sa mère, est devenue elle-même mère. Le lien maternel apparaît comme un changement important dans la vie d'une femme et coïncide avec un point fort de la passion : « [...] pour la logique de la passion, le changement n'est saisissable qu'*in presentia*, comme impact et affect qui survient en présence de l'actant [...] » (Fontanille, 1998 : 221). L'ascension de la tension affective est donc soutenue par le changement d'attitude de la fille, qui ouvre une brèche et admet finalement la filiation. Ainsi, la fragilité de l'enfance effectue un retour par des analepses, alors que la puissance du lien maternel est évoquée par une prédiction présentée telle une certitude – soit une prolepse qui fait office de sceau filial indélébile. Les retours dans le passé *cohabitent* avec le présent de la narration et font grimper la tension affective propre

à l'amour maternel en tant qu'instinct, en tant que modulateur des « premières impressions axiologiques ». Cet instinct se transforme en devenir lorsque la mère prend la parole. Dans ce récit, seuls les affects comptent dans le dénouement de l'intrigue, et qui dit affects dit détente de la raison au profit du sensible et de la passion.

La première nouvelle du recueil, « Coquelicot », se construit elle aussi à partir d'ellipses qui s'accumulent et font monter les tensions affective et narrative à mesure que le dénouement se profile. L'ellipse, cette fois, est centrale dans la structure narrative : le lieu de l'incipit correspond à celui du dénouement, c'est la valeur de ce lieu qui change avec les indices fournis dans la phase de l'attente. Une jeune femme se tient dans une pièce avec un homme que nous croyons médecin :

Sa cravate est orange et son costume est gris. Il l'ausculte. Elle sourit. Elle s'évade poliment en jetant mille coups d'œil autour d'elle mais il n'y a rien à découvrir. Tout est fait pour que le regard se cogne au décor impersonnel et termine sa course dans l'œil de l'homme qui porte une cravate orange et un costume gris (*LPF*: 15).

Déjà, la structure de la nouvelle est calquée sur celle de ce paragraphe d'ouverture : l'œil de la narratrice observe l'homme, s'évade en jetant des regards sur les lieux, puis revient à l'homme. Le nœud s'organise autour du mystère entourant l'identité des personnages et la connotation des lieux. Dans la phase suivante de la mise en intrigue – l'attente –, une série d'analepses ajoutent du sens au récit. Les lieux symboliques (Montparnasse et les gares), les personnages (Michel, le bon Samaritain, et la mère lointaine) entourent une narratrice sans ancrages, sans émotions – la froideur émotive est accentuée par la narration extradiégétique. Puis, le voile est levé sans étalage de sentiments :

Il lui demande si elle a fait des études. [...] Il lui demande si elle a déjà été sodomisée. Ne pas perdre de temps. Il a l'habitude. Des filles qui viennent au culot, qui n'ont pas encore tout compris. Qui se font des films, mais allégés (*LPF*: 19).

Tout s'explique rationnellement : la jeune fille ne se fait pas *ausculter* par un médecin comme on pourrait d'abord le croire, mais subit une audition pour jouer dans un film pornographique. La tension narrative culmine avec cette surprise qui clôt le récit.

Conséquemment à cette structure typique de la nouvelle à chute, la tension affective est profondément ébranlée par la mention inattendue de la pornographie et de la prostitution. Le corps exploité et observé en tous sens touche une valeur fondamentale : la pureté. Dans « Coquelicot », la pureté du corps, associée à sa jeunesse, est souillée par son instrumentalisation. Le regard de l'homme manipule le corps féminin et va même jusqu'à trouver, dans le propre regard de la jeune fille, telle une mise en abyme, la permission d'en faire un objet :

Elle hausse les épaules. Il accroche son regard une bonne fois. Sa façon de répondre ne l'inquiète sans doute pas. Peut-être a-t-il trouvé, au fond de son œil de porcelaine, ce qu'il cherche, quelque chose en moins, quelque chose qui ne bouge plus (*LPF*: 19).

Les parties du corps de la jeune fille dans tout le récit (son œil, ses épaules, ses seins, ses hanches) contiennent donc en germe les signes de son devenir. Tout comme le parfum dans la nouvelle précédemment analysée, les codes somatique et figuratif de cette nouvelle suggèrent la passion. Dans ce cas-ci, ce n'est pas l'amour maternel qui est mis en cause, mais la valeur négative du corps de la mère :

Elle ne sait pas si sa mère entendait gémir Coquelicot, la nuit, quand elle était toute petite. Coquelicot, elle, entendait tout. Chaque train qui passait, chaque souffle qui traversait les dernières terres de Lorraine. Chaque murmure, chaque soupir, chaque craquement du corps de sa mère, chacun de ses pleurs retenus tandis qu'un homme ou un autre la cognait ou la faisait jouir (*LPF*: 18).

L'enchaînement des affirmations fait se superposer les deux personnages féminins, qui poussent des gémissements la nuit. L'une est fillette, l'autre mère. La puissance du lien semble indélébile

puisque la jeune fille emprunte la voie tracée par sa mère en offrant son corps. Le sens de l'ouïe, nécessaire à la logique des passions – donc à l'impression des affects –, oriente l'événement raconté, la transformation du sujet : les sons du corps de la mère ont imprégné l'enfant au point d'en faire une prostituée. Le regard, lui, s'impose de l'extérieur sur la jeune fille : Michel l'a choisie pour son physique et l'a recommandée à un proxénète qui, lui, a peut-être trouvé, dans son œil « de poupée » (*LPF*: 15), la certitude qu'elle avait la carapace nécessaire à l'emploi. L'événement raconté est ainsi emblématique du devenir du sujet : elle sera actrice de films pornographiques parce que son corps est imprégné de ce rôle. Encore une fois, le corps subit ou a subi une programmation. La passion, en tant qu'agent tensif dans la nouvelle de Le Thiec, « sélectionne un rôle et suspend tous les autres [...]. Elle régit en somme les relations entre les parties constitutives du soi » (Fontanille, 1998 : 207-208. Nous soulignons). Considérant ce rôle, il est possible de voir que la passion opère et participe de la cohérence du personnage-sujet. Le rôle de Coquelicot lui est imposé de l'extérieur, soit par le regard que les autres posent sur son corps, soit par les *souffles* du corps de la mère. Le corps, figure métonymique centrale dans tout le recueil, porte les empreintes originelles et façonne les passions qui animent les personnages, structurent les nouvelles et poétisent le discours.

POUR CONCLURE

Outre sa fonction systémique, le rapprochement avec la forme poétique favorise une approche nuancée de la nouvelle et du recueil permettant de déceler, notamment, les aspects elliptique et passionnel qui se dégagent de l'écriture de Le Thiec. L'emboîtement des poupées gigognes s'applique bien au recueil : chaque nouvelle se déploie méticuleusement jusqu'à son dénouement qui répète le schème initial. Une partie du corps d'un personnage est soulignée et soutient la tension narrative. L'enfance et ses affects sont imprégnés dans le corps des personnages, ce

CIRCONVOLUTIONS ET ENROULEMENTS

qui structure les nouvelles-poésie de manière à faire monter la tension affective et passionnelle. La construction des nouvelles du recueil repose donc d'emblée sur une ellipse, celle du nœud, dont le détail n'est jamais totalement énoncé. Puis, ce nœud vient se superposer au dénouement et réapparaît clairement au fil du récit comme motif fondateur du personnage. L'étude du raccourci sémantique et narratif nous mène également à repenser la notion de brièveté chère à la nouvelle et à sa compréhension. Comme nous venons de le montrer, il est possible de réaliser une investigation fine qui tend à mettre en lumière d'autres modalités propres à la nouvelle (contrairement aux notions d'action et de chute) : le paradigme, la répétition, la métaphorisation, la métonymisation, de même que la logique de la passion, du sensible. Cela permet également de considérer la nouvelle pour son potentiel poétique et non pas seulement pour sa teneur narrative qui lui est traditionnellement (voire exclusivement) associée. L'écriture de *Le Thiec* nous laisse croire que la nouvelle contemporaine tend à enrichir la représentation du monde qu'est la fiction en la conjuguant, notamment, à certains procédés poétiques et passionnels.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin.
- AUDET, Noël (1976), « Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique », *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 432-441.
- BARONI, Raphaël (2006), « Passion et narration », *Protée*, vol. 34, n°s 2-3, p. 163-175.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), « L'Hexagone et la poésie du pays », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, p. 367-379.
- BONHOMME, Marc (2006), *Le discours métonymique*, New York, Peter Lang.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
- COMPAGNON, Antoine (2001), « La notion de genre : 9. Approches formalistes des genres », *Fabula*, [En ligne], [<http://www.fabula.org/compagnon/genre9.php>] (21 décembre 2010).
- FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges. (Coll. « Nouveaux actes sémiotiques ».)
- GERVAIS, Bertrand (2006), *À l'écoute de la lecture*, Québec, Éditions Nota bene.
- JAKOBSON, Roman (1968), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- JAKOBSON, Roman (1977), *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poésie ».)
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAPPRAND, Marc (1998), *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi. (Coll. « Faux titre ».)
- LE THIEC, Morgan (2009), *Les petites filles dans leurs papiers de soie*, Lachine, La pleine lune.

CIRCONVOLUTIONS ET ENROULEMENTS

- MINELLE, Cristina (2010), *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même.
- MOTTET, Philippe (2008), « Avant-propos », dans Philippe MOTTET (dir.), *Nouvelles à chute*, Saint-Laurent, ERPI, p. V-XV. (Coll. « Littérature ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.
- SCOTT, David (1996), « Métaphore et métonymie visuelles. L'exemple de l'affiche de boxe », *Communications et langage*, n° 109, p. 85-97.
- TADIÉ, Jean-Yves (1978), *Le récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE.
ÉTAT DE LA CRITIQUE (1995-2012)

Luc Pearson
Université Laval

La liste qui suit a été réalisée avec l'objectif d'établir un répertoire aussi complet que possible des travaux critiques sur la nouvelle québécoise de 1995 à la parution du présent ouvrage. Le champ de recherche ne se limitait pas aux études effectuées au Québec, mais s'étendait plutôt à l'ensemble de la production critique mondiale de langue française ou anglaise. Au terme de la recherche, les diverses entrées ont été classées selon qu'elles relevaient d'un ouvrage entièrement consacré à la question de la nouvelle québécoise ou d'un travail universitaire (mémoire ou thèse), ou qu'elles étaient des articles ou des parties d'ouvrages consacrés à ce sujet. De plus, dans le cas d'ouvrages collectifs ou de numéros thématiques de revue, nous avons indiqué non seulement les noms des ouvrages et des revues, mais aussi tous les chapitres et les articles pertinents qu'ils comportent.

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES ENTIERS CONSACRÉS
À LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE

AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)

BRULOTTE, Gaëtan (2010), *La nouvelle québécoise. Essai*, Montréal, Hurtubise. (Coll. « Cahiers du Québec ».)

CARPENTIER, André (2007), *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier. (Coll. « Erres essais ».)

- DESMEULES, Georges (1997), *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'instant même.
- GALLAYS, François, et Robert VIGNEAULT (dir.) (1996), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome IX.)
- BIRON, Michel, « Profils de Montréal chez Andrée Maillet », p. 127-142.
- BISHOP, Neil B., « Identité/altérité : les nouvelles d'Anne Hébert », p. 109-125.
- CARPENTIER André, et Denis SAUVÉ, « Le recueil de nouvelles », p. 11-36.
- DANSEREAU, Estelle, « Madeleine Ferron et l'écriture minimaliste », p. 143-160.
- EVERETT, Jane, « Les nouvelles d'André Major », p. 179-196.
- GALLAYS, François, « Albert Laberge. Une esthétique du grotesque », p. 75-86.
- LORD, Michel, « La fragmentation infinie des (im)possibles : la nouvelle fantastique et de science-fiction québécoise des origines à 1985 », p. 53-74.
- PERRON, Dominique, « Marcel Godin : des nouvelles de l'indifférent », p. 161-178.
- SENÉCAL, Joseph-André, « La nouvelle québécoise avant 1940 », p. 37-52.
- VIGNEAULT, Robert, « Régimes de narration dans les nouvelles de Gabrielle Roy : entre le récit et l'essai », p. 87-107.
- LAFLAMME, Steve (2009), *Récits fantastiques québécois contemporains*, Montréal, Chenelière éducation. (Coll. « Parcours d'un genre ».)
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même.
- LORD, Michel (1995), *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».)

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- LORD, Michel (2009), *Brèves implosions narratives. La nouvelle québécoise 1940-2000*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Sciences humaines/littérature ».)
- LORD, Michel, et André CARPENTIER (dir.) (1996), *Tangence*, « Lectures de nouvelles québécoises », n° 50 (mars).
- AUCAGNE, Olivier, « L'onde amère... ment! La souffrance dans *De ma blessure atteint, et autres détresses* d'André Carpentier », p. 101-117.
- BÉRUBÉ, Renald, « "L'île introuvable" d'Yves Thériault: le narrateur/conteur comme ex-auditeur de son conte/nouvelle », p. 20-35.
- CARPENTIER, André, « L'espace fantastique comme variété de l'espace vécu : à propos de "Stryges", nouvelle de Daniel Sernine », p. 55-69.
- CHASSAY, Jean-François, « Le règne des hybrides : *La manufacture de machines* de Louis-Philippe Hébert », p. 70-84.
- FISSET, Marie-Claire, « La toile et le papier (*Le vent majeur*, de Madeleine Gagnon) », p. 150-152.
- GASSE, Julie, « Mort éventuelle d'une mère trop inquiète (*Ne touchez ni aux appareils électriques ni à la cafetière*, de Nicole Filion) », p. 143-146.
- LÉVESQUE, Amélie, « Pour en revenir à la Gaspésie ? (*Les papiers de la terre*, de Gilbert Dupuis) », p. 147-149.
- LORD, Michel, « Le silence et la fureur. L'économie baroque de l'écriture dans *Avant le chaos* d'Alain Grandbois », p. 36-54.
- MARCOTTE, Hélène, « Sous le signe de l'absence : une mise à l'épreuve du programme mythique de l'année 1968 au Québec », p. 131-141.
- MOSSETTO, Anna Paola, « Depuis moi, jusqu'à moi : *Dernier accrochage* de Diane-Monique Daviau », p. 85-100.
- PATERSON, Janet M., « À la source de l'énigme : "Le torrent" d'Anne Hébert », p. 7-19.
- SAUVÉ, Denis, « Les cauchemars d'Albert Laberge », p. 118-130.

- LORD, Michel, et André CARPENTIER (dir.) (1997), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 19.)
- BOUCHER, Jean-Pierre, « Le paratexte labergien : le début du voyage », p. 47-71.
- CARPENTIER, André, « La nouvelle terroiriste au Québec, 1914-1940 : un imaginaire et une esthétique entravés par l'exaltation de l'idéologie de conservation », p. 17-31.
- HUFFMAN, Shawn, « L'enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette », p. 73-89.
- LORD, Michel, « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative brève au Québec de 1940 à 1990 », p. 107-128.
- LORD, Michel, et André CARPENTIER, « Introduction. Le territoire mouvant de la brièveté », p. 7-16.
- SAUVÉ, Denis, « Jean-Aubert Loranger et son double », p. 33-46.
- WHITFIELD, Agnès, « Traduire l'étrangeté : de quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon », p. 91-106.
- MINELLE, Cristina (2010), *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même.
- MORIN, Lise (1996), *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », série « Études ».)
- MOTTET, Philippe, et Sylvie VIGNES-MOTTET (dir.) (2005), *Littératures*, « La nouvelle québécoise contemporaine », n° 52.
- AUDET, René, « Ersatz romanesques : la pratique de la nouvelle et du recueil chez Pierre Yergeau », p. 121-131.
- DESMEULES, Georges, « *La mort exquise* de Claude Mathieu : les ruines nationales », p. 111-119.
- GODENNE, René, « 50 ans de nouvelles québécoises (1940-1990) », p. 19-27.
- GROSSMAN, Simone, « Rêve et fantastique au Québec », p. 39-51.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- JAROSZ, Krzysztof, « Une histoire d'amour à la lumière et à l'ombre des discours idéologiques. Microlecture de la nouvelle "Sans cœur et sans reproche" de Monique Proulx », p. 95-109.
- LORD, Michel, « *Épreuves* de Gaëtan Brulotte : la nouvelle comme genre phagocytaire », p. 133-143.
- MINELLE, Cristina, « Nouvelle et fragment : quand la brisure engendre du nouveau », p. 71-81.
- MOTTET, Philippe, « De l'*ekphrasis* à la nouvelle : genèse poétique de Roland Bourneuf », p. 161- 175.
- PELLERIN, Gilles, « Drôles de noms et rôle du nom », p. 83-93.
- ROCHETTE, Marc, « La tentation du réalisme. La nouvelle québécoise 1995-2004 », p. 29-37.
- VAUTHIER, Éric, « La cruauté chez les nouvellistes québécoises de la fin du XX^e siècle », p. 53-69.
- VIGNES-MOTTET, Sylvie, « *Cet imperceptible mouvement* d'Aude : Délicats sismogrammes », p. 145-159.
- PELLERIN, Gilles (1997), *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, L'instant même.

MÉMOIRES ET THÈSES

- ASSELIN, Pierre-Luc (2010), « *Le dôme* (nouvelles) ; suivi de L'espace narratif et l'évolution identitaire des personnages dans *Cet imperceptible mouvement* de Aude ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- AUDET, Marie-Claude (2005), « *Arrêtez de pleuvoir* (nouvelles) ; suivi de Le personnage de nouvelles : prisonnier de son espace? ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- AUDET, René (1998), « Au-delà des frontières textuelles : le recueil de nouvelles et sa lecture hypertextuelle ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- AUDET, René (2003), « Le recueil : enjeux poétiques et génériques ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- BAKER, Jean Leslie (2000), « Towards giving voice to internal reality. A study of the dialectic between internally and externally driven

- realities in the poetic of Anne Hébert ». Thèse de doctorat, Seattle, University of Washington.
- BENALIL, Mounia (2003), « La carnavalisation de l'Orient dans la prose narrative francophone (post)moderne (Québec et Maghreb) ». Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia.
- BÉRUBÉ, Estelle (2003), « Le surveillant : ouvertures et clausules ; suivi de *Attentes* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- CASKEY, Sarah A. (2000), « Open secrets. Ambiguity and irresolution in the Australian, New Zealand, and Canadian short story ». Thèse de doctorat, London, University of Western Ontario.
- CHARETTE, Nicolas (2006), « *Cul sec* ; suivi de La passivité d'Antoine dans *L'hiver au cœur* d'André Major ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- CLÉMENT, Anne-Marie (2005), « Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- CODERRE, Darren Todd (2008), « Analysis and translation of five short stories from Sylvaine Tremblay's "Nécessaires" ». Mémoire de maîtrise, Regina, University of Regina.
- COULOMBE, Mélanie (2002), « De la psychanalyse à la littérature, en passant par l'aventure : quand les personnages n'arrivent à se construire qu'à partir du modèle œdipien ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- DALLAIRE, Denis (2008), « *Intervalles* ; suivi de L'émergence du sens. La multiplicité dans la brièveté fantastique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- DÉNOMMÉ-BEAUDOIN, Maude (2007), « *Le cœur bègue* (recueil de nouvelles) ; suivi de Les représentations de la vieillesse chez trois nouvelliers québécois (1994-2001) ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- DÉRY, Maude (2010), « *Sur le fil* ; suivi de La rencontre du langage et de l'émotion dans la nouvelle intimiste québécoise contemporaine ; le cas de *Cet imperceptible mouvement* d'Aude ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- DESLAURIERS, Camille (2003), « *Femme-Boa* ; suivi de Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- DUMONT, Claudia (2008), « De l'altérité à sa perception : les mécanismes de brouillage dans l'œuvre de Louis-Philippe Hébert ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- GAMBLE, James Sanford (2006), « The journey toward individuation : Canadian men and boys in *A Bird in the House* by Margaret Laurence and *Le torrent* by Anne Hébert ». Thèse de doctorat, Fayetteville, University of Arkansas.
- JACQUES, Guy (2008), « Chut, les amoureux. Les échos du silence dans la nouvelle littéraire (essai et fiction) ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- JEZEQUEL, Anne-Marie (2006), « Louise Dupré : les espaces de l'écriture ». Thèse de doctorat, Cincinnati, University of Cincinnati.
- JULIEN, Marc (2004), « *Perempas* ; suivi de Émile, personnage récurrent et unificateur qui régit les ruptures et la continuité dans la structure du recueil de nouvelles *Tu attends la neige, Léonard?* de Pierre Yergeau ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- LAPALME, Marie-Claude (2010), « *Comme des galets sur la grève* (nouvelles) ; suivi de Rêver le "réel" : l'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai) ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LAROCHE, Marie-Ève (2001), « Un réel miné de l'intérieur : les récits néo-fantastiques québécois ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- MARTIN, François (2008), « Entre le dogme et le doute. Figures religieuses et dimension cognitive dans la nouvelle fantastique québécoise avant et après la Révolution tranquille ». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- PAGÉ, Pascale (2008), « Traditions et innovations : la nouvelle érotique féminine au Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PICHÉ, Chantal-Louise (1997), « Le chemin des dames ou le temps des femmes : de la frustration à la sérénité ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.

- PION, Véronique (2009), « La poétique de la non-rencontre chez Louis Gauthier ; suivi de *Sakrubai et les autres* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- PORTER BOLANDER, Christopher (2008), « Neither here nor there : (de)centered portraits of Montréal in five texts from Québec ». Thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin-Madison.
- PRAPLAN, Emmanuelle (2000), « Un manichéisme transcédé : étude des recueils de nouvelles *Le torrent* d'Anne Hébert et *Douleurs paysannes* de S. Corinna Bille ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- PRUD'HOMME, Annie-Claude (2004), « Le réel merveilleux chez Yves Thériault et Alejo Carpentier ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- PRUD'HOMME, Pascale (1996), « La "forme-sens" dans le recueil de contes et nouvelles "La fin du voyage" d'Albert Laberge ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- RAYNAL DE ST MICHEL, Soizic (2007), « L'ange de la littérature ». Thèse de doctorat, London, University of Western Ontario.
- ROCHON, Hélène (2008), « Configuration des espaces et questionnement identitaire dans les recueils de nouvelles de Jean Éthier-Blais ». Mémoire de maîtrise, Moncton, Université de Moncton.
- SAUBLE-OTTO, Laurie Gwen (2001), « Writing in subversive space : language and the body in feminist science fiction in French and English ». Thèse de doctorat, Tucson, University of Arizona.
- SHIRINIAN, Noemi Saada (2001), « La mosaïque comme métaphore de l'autre dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.
- SKALLERUP, Lee (2003), « Two Canadian dystopias : *Brown Girl in the Ring* and *Récits de Médilhaul* ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- TRUDEL, Benoît (2004), « Étude de l'irréel dans la nouvelle d'Anne Hébert : la naissance du réalisme magique québécois ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.

- VALLIÈRES, François (2011), « Autopsie d'une œuvre exquise : palimpsestes et réécritures chez Claude Mathieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- VAN DUN, Aïcha (1997), « Chocs culturels et générationnels chez G. Roy ; suivi de *Jamais tu ne m'avais dit* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

- ADAMSON, Ginette (1997), « Autogénération du langage, mode d'emploi de l'écriture narrative de Madeleine Monette », *Québec Studies*, vol. 23 (Spring-Summer), p. 54-61.
- ANDERSON, Jean (1996), « "Figures de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (hiver), p. 275-284.
- ARINO, Marc (2008), « Images de Montréal dans la nouvelle québécoise de la fin du 20^e siècle », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 64 (juin), p. 139-152.
- AUDET, René (1998), « La nouvelle au pluriel : le recueil », *Québec français*, n° 108 (hiver), p. 74-78.
- AUDET, René (1998), « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 69-83.
- AUDET, René, et Geneviève DUFOUR (2010), « De la représentativité à la singularité. Fonctions de l'anthologie et du collectif de nouvelles », *Voix et images*, vol. 32, n° 2 (hiver), p. 27-42.
- AUDET, René, et Andrée MERCIER (dir.) (2004), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1 : *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- AUDET, René, et Thierry BISSONNETTE, « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripiétie », p. 15-43.
- LORD, Michel, « Diane-Monique Daviau : la mise en éclat du monde », p. 233-256.
- SAUVÉ, Denis, « Des nouvelles ayant trop de mots », p. 287-308.

- BALDRIDGE, Wilson (1999), « Pour une poétique de la prose de Monette : l'exemple de "Formes" », dans Janine RICOUART (dir.), *Relectures de Madeleine Monette*, Birmingham, Summa Publications, p. 23-32.
- BAYLE PETRELLI, Françoise (1998), « Entre rêve et obsession. Étude de quelques nouvellistes contemporaines », *Québec français*, n° 108 (hiver), p. 69-73.
- BAYLE, Françoise (2011), « Courtiser la mort, courtiser la vie... les femmes face au suicide », *Québec français*, n° 160 (hiver), p. 39-43.
- BÉRARD, Sylvie (1995), « Les nouvelles d'Élisabeth Vonarburg ou la nouvelle au-delà du recueil », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 43 (automne), p. 69-84.
- BÉRARD, Sylvie (2008), « BDSMSF(QF) : Sadomasochistic readings of québécois women's science fiction », dans Joan GORDON, Veronica HOLLINGER et Wendy Gay PEARSON (dir.), *Queer Universes : Sexualities in Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, p. 180-198.
- BÉRARD, Sylvie (2008), « Sexualité, échange de pouvoir et science-fiction : une étude sémiotique de quelques textes de science-fiction québécoise », *Voix plurielles*, vol. 5, n° 2, p. 45-58.
- BERTHIAUME, André (1998), « De l'aquarelle à la nouvelle », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 54 (été), p. 103-107.
- BERTHIAUME, André (2001), « Nouvelle, aquarelle : la même démarche créatrice ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 65 (printemps), p. 81-84.
- BERTHIAUME, Pierre, et Christian VANDENDORPE (dir.) (2006), *La passion des lettres : études de littérature médiévale et québécoise en hommage à Yvan Lepage*, Ottawa, Éditions David. (Coll. « Voix savantes », n° 26.)
- BOURBONNAIS, Nicole, « La poétique de l'intime dans l'œuvre de Gabrielle Roy », p. 225-238.
- MAILHOT, Laurent, « Mourir en beauté : proses de Claude Mathieu », p. 249-262.
- MALETTE, Yvon, « L'acte d'exclusion et d'inclusion chez Gabrielle Roy », p. 239-247.

- BÉRUBÉ, Jocelyn (2011), « Médias et SF : la fiction dépasse-t-elle la réalité ? Présence des médias dans la science-fiction de Jean-Pierre April », *Solaris*, n° 178 (printemps), p. 111-122.
- BÉRUBÉ, Renald (2000), « Raconter des histoires de père en fille : portraits d'Yves et de Marie José Thériault », *Tangence*, n° 62 (avril), p. 84-99.
- BOISCLAIR, Isabelle (2000), « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2, p. 125-143.
- BOIVIN, Aurélien (1996), « Introduction », dans *Les meilleures nouvelles québécoises du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, p. 7-22.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1995), « Ouvertures ferroniennes : "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse" », dans Ginette MICHAUD et Patrick POIRIER (dir.), *L'autre Ferron*, Saint-Laurent, Fides/CÉTUQ, p. 47-67. (Coll. « Nouvelles études québécoises »).
- BOUCHER, Jean-Pierre (2000), « Albert Laberge, contestataire avant l'heure », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 1, p. 137-157.
- BOUCHER, Jean-Pierre (2000), « Une nouvelle-recueil : "Lorsque revient le printemps" d'Albert Laberge », *Québec Studies*, vol. 29 (Spring-Summer), p. 64-73.
- BOURQUE, Guillaume (2006), « Retour à *La manufacture de machines*, de Louis-Philippe Hébert », *Solaris*, n° 158 (printemps), p. 115-124.
- BOZZETTO, Roger (2002), « Deux nouvellistes québécoises originales : Esther Rochon et Élisabeth Vonarburg », *Solaris*, n° 143 (automne), p. 128-138.
- BRIÈRE, Éloïse A. (2002), « Quand Erzulie investit l'espace de Maria Chapdelaine... », *Études littéraires*, vol. 34, n° 3 (été), p. 29-37.
- BROCHU, André (2000), « *Le torrent* », dans Anne Hébert. *Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 32-44. (Coll. « Œuvres et auteurs ».)
- BRULOTTE, Gaëtan (1996), « De l'écriture de la nouvelle », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 47 (automne), p. 65-93.

- BRULOTTE, Gaëtan (2001), « Bilan de la nouvelle québécoise des dix dernières années du XX^e siècle », *University of Toronto Quarterly*, vol. 70, n^o 3 (Summer), p. 769.
- BRULOTTE, Gaëtan (2001), « Cartographie de la nouvelle québécoise contemporaine », *LittéRéalité*, vol. 13, n^o 2 (automne-hiver), p. 59-85.
- BRULOTTE, Gaëtan (2009), « Cent ans de révolte dans la nouvelle québécoise », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n^o 99 (automne), p. 63-83.
- BRULOTTE, Gaëtan (2011), « Une lecture de la nouvelle québécoise : parcours temporel », *Québec français*, n^o 160 (hiver), p. 20-24.
- CAMUS, Audrey (2008), « Du virtuel à la romance : la régénération de la terre gaste », *Voix et images*, vol. 34, n^o 1 (automne), p. 109-121.
- CARPENTIER, André (1998), « Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », *Voix et images*, vol. 21, n^o 1 (automne), p. 141-150.
- CARPENTIER, André, Anne-Marie GAUTHIER et Pascal RIENDEAU (1995), « Organisation spatiale et organisation actoriale dans les avant-textes de "La maîtresse de mon père", nouvelle de Jean Pierre Girard », *Voix et images*, vol. 20, n^o 3 (printemps), p. 649-666.
- CHASSAY, Jean-François (1999), « La machine à (se) regarder », *Théorie, littérature, enseignement (TLE)*, n^o 17, p. 157-171.
- CHASSAY, Jean-François (2000), « "Le gène musical". Le catalogue des prothèses. Lectures de *La manufacture de machines* de Louis-Philippe Hébert », *Cahier de prépublication*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, p. 73-90.
- CHASSAY, Jean-François (2003), « La machine à sciences », dans *Imaginer la science*, Montréal, Liber, p. 45-80.
- CHUNG, Ook (1995), « La thématique de l'exil et de l'immigration dans l'œuvre de Gabrielle Roy », *Littératures*, n^o 13, p. 41-54.
- COHEN, Matt, et Wayne GRADY (1996), « Introduction », dans *The Quebec Anthology 1830-1990*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. vii-xii.
- COLVILLE, Georgiana (2001), « Anti-fleuves, corps morcelés, identités fracassées : *Le torrent* d'Anne Hébert (1950) et *The Whirlpool* de

- Jane Urquhart (1986) », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 50 (juin), p. 157-165.
- COULOMBE, Daniel, et Éliane SANTSCHI (1996), « Approche psychosociale de l'œuvre de Natasha Beaulieu », *Solaris*, n° 117 (printemps), p. 18-21.
- CUSSON, Marie (2002), « La mise en jeu de la ville dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, p. 75-88.
- CUSSON, Marie (2005), « Rencontres urbaines et mouvances identitaires dans "Le pont" de Michaël Delisle et "Je n'ai pas porté plainte" de Robert Lalonde », *Québec Studies*, n° 40 (Fall), p. 3-18.
- CUSSON, Marie (2010), « Temporalité en milieu urbain dans "Comme si de rien n'était" de Lise Bissonnette », *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 83, n° 5 (May), p. 976-986.
- DANSEREAU, Estelle (1996), « Narrer l'autre : la représentation des marginaux dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde* », dans André FAUCHON (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, 27 au 30 septembre 1995, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 459-474.
- DANSEREAU, Estelle (2005), « Espaces urbains, contraintes scopiques, et narration : représenter le sujet vieillissant dans les nouvelles de Claire Martin », *Québec Studies*, n° 40 (Fall), p. 31-44.
- DANSEREAU, Estelle, et Claude ROMNEY (dir.) (1995), *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- DANSEREAU, Estelle, « Formations discursives pour l'hétérogène dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde* », p. 119-136.
- HAHN, Cynthia T., « À la recherche d'une voix, les premiers écrits de Gabrielle Roy », p. 47-68.

- DOUZOU, Catherine, et Lise GAUVIN (dir.) (2006), *Frontières de la nouvelle de langue française : Europe et Amérique du nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon. (Coll. « Écritures ».)
- BRULOTTE, Gaëtan, « La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines », p. 89-102.
- FILTEAU, Claude, « La figuration de l'espace dans la "nouvelle touristique" », p. 25-36.
- LORD, Michel, « La nouvelle féminine québécoise : verticalité, dérives migratoires et éclatement chez Anne Hébert, Gabrielle Roy et Diane-Monique Daviau », p. 149-158.
- MINELLE, Cristina, « La nouvelle québécoise des années 1980-1990 : une forme qui se fragmente », p. 129-136.
- MOTTET, Philippe, « Quelques aspects de la nouvelle historique », p. 167-176.
- PELLERIN, Gilles, « La nouvelle n'est plus neuve », p. 221-228.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (dir.) (1997), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, actes du colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996, Montréal, L'Hexagone.
- GAUVIN, Lise, « Les nouvelles du *Torrent*, un art d'échos », p. 211-222.
- HAYWARD, Annette, « "Le torrent" à travers un jeu de miroirs », p. 229-242.
- MAINDRON, André, « Aspects de l'écriture dans "La robe corail" et "La maison de l'esplanade" », p. 199-210.
- DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (2002), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)
- BRULOTTE, Gaëtan, « Espace et sexuation dans la nouvelle québécoise contemporaine », p. 117-137.
- CHASSAY, Jean-François, « L'espace équivoque de la machine : Louis-Philippe Hébert, Élisabeth Vonarburg », p. 157-174.
- PARÉ, François, « Nouvel-Ontario/Abitibi : représentations sexuelles et espaces du nord », p. 255-274.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- SAINT-MARTIN, Lori, « Les espaces impossibles de la relation père-fille », p. 391-412.
- ENGEL, Vincent (dir.) (1995), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle*, actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Frasne/Québec/Echternach, Canevas éditeur/L'instant même/Éditions Phi, p. 35-47.
- BOURNEUF, Roland, « La nouvelle et le rêve », p. 165-172.
- BRULOTTE, Gaëtan, « Situation de la nouvelle québécoise », p. 35-48.
- GLENNON-IMBERT, Jean-Philippe, « Écriture et espace dans la nouvelle féminine », p. 151-159.
- PELLERIN, Gilles, « Nous aurions un petit genre », p. 179-184.
- ENGEL, Vincent, et Michel GUISSARD (dir.) (1997), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. 1, actes du colloque de Metz, juin 1996, Ottignies, Université de Louvain-la-Neuve/Quorum.
- LORD, Michel, « Le genre narratif bref québécois de 1860 à 1960 : un laboratoire de transformations génériques et idéologiques », p. 318-326.
- ENGEL, Vincent, et Michel GUISSARD (dir.) (2001), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. 2, actes du colloque de Louvain-La-Neuve, mai 1997, Ottignies, Academia.
- AUDET, René, « Le recueil de nouvelles québécois comme proto-genre », p. 387-395.
- BONENFANT, Luc, « Quand la nouvelle se fait "pastiche" : Anne Hébert et l'intertexte rimbaldien », p. 271-282.
- BRULOTTE, Gaëtan, « Le performatif et la nouvelle », p. 536-543.
- LORD, Michel, « Un univers de la diffraction : Andrée Maillet ou les interférences du roman et de la nouvelle », p. 283-296.
- EVERETT, Jane, et François RICARD (dir.) (2000), *Gabrielle Roy inédite*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Séminaires », n° 11.)

- MONTREUIL, Sophie, « Mère et fille(s) ou de la difficulté d'être ensemble : une première lecture de "La maison rose près du bac" », p. 59-80.
- PRONOVOST, Annie, « Exercices de style avant *Bonheur d'occasion* : les premières nouvelles (1938-1945) », p. 99-114.
- ROY, Yannick, « La quête de l'idylle : trois nouvelles inédites », p. 37-58.
- EVERETT, Jane, et François RICARD (dir.) (2003), *Gabrielle Roy réécrite*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Séminaires », n° 15.)
- ROBINSON, Christine, « Étude génétique du "Printemps revint à Volhyn" », p. 55-74.
- ROY, Yannick, « La tentation de l'allégorie », p. 75-90.
- FISHER, Dominique D. (2008), « Transculturalité et délocalisation dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », dans Marie-Christine WEIDMANN KOOP (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, actes du colloque international de Denton (Texas), 2 et 3 mars 2007, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 308-316.
- FRAPPIER, Louis (1995), « Utopie et satire chez Napoléon Aubin », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, p. 333-344.
- GALLAYS, François (2000), *Diffractions : romans et nouvelles du Québec. Études*, Orléans (Ontario), Éditions David.
- « Albert Laberge. Une esthétique du grotesque », p. 315-334.
- « Relire *Le torrent* d'Anne Hébert. Pourquoi diable ? », p. 335-355.
- « Redécouvrir Claude Mathieu : nouvelliste », p. 357-375.
- GAUVIN, Lise (1995), « La nouvelle : un art urbain ? », *Tangence*, n° 48 (octobre), p. 147-158.
- GERVAIS, André (2003), « D'une apostrophe. Lecture d'"Alberts ou la vengeance", nouvelle de Gérald Godin », *Tangence*, n° 72 (été), p. 127-145.
- GILBERT, Paula Ruth (2000), « Neurotic disorders : gendered inner violence in selected stories by Monique Bosco and Hélène Rioux », *Québec Studies*, n° 29 (Spring-Summer), p. 115-127.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- GILBERT, Paula Ruth, *et al.* (dir.) (2000), *Women Writing in Quebec: Essays in Honor of Jeanne Kissner*, Plattsburgh, Center for the Study of Canada, State University of New York at Plattsburgh.
- GILBERT, Paula Ruth, « Trois générations de femmes: le reflet mère/fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », p. 74-85.
- MITCHELL, Constantina, « La symbolique de la surdité dans *Le torrent* d'Anne Hébert », p. 53-61.
- GILBERT, Paula Ruth (2006), « Regendering and female serial killing in the fiction of Hélène Rioux, Anne Dandurand, and Claire Dé », dans *Violence and the Female Imagination: Quebec's Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 296-322.
- GRATTON, Johnnie, et Jean-Philippe IMBERT (dir.) (1998), *La nouvelle hier et aujourd'hui*, actes du colloque de University College, Dublin, 14-16 septembre 1995, Paris/Montréal, L'Harmattan.
- PARRIS, David, « Des nouvelles du Québec », p. 277-284.
- PELLERIN, Gilles, « Le grand frère », p. 285-296.
- GRÉGOIRE, Claude (1997), « Introduction », dans *Le fantastique même: une anthologie québécoise: nouvelles*, Québec, L'instant même, p. 7-15.
- GREIF, Hans-Jürgen (2011), « "Écrire: survivre à qui voulait vous tuer". Les nouvelles sans âge de Claire Martin », *Québec français*, n° 160 (hiver), p. 44-46.
- GROSSMAN, Simone (2000), « Postmodernisme dans le fantastique québécois », *Québec Studies*, n° 30 (Autumn), p. 101-109.
- GROSSMAN, Simone (2002), « Rupture et discontinuité dans le fantastique québécois moderne », dans Ricard RIPOLL (dir.), *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*, actes du 1^{er} congrès international du Groupe de recherche sur les écritures subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 123-134.
- GROSSMAN, Simone (2003), « Un nouvel art du voyage: le fantastique québécois », *Québec Studies*, n° 36 (Fall-Winter), p. 111-124.

- GROSSMAN, Simone (2006), « Le fantastique féminin du Québec fin de siècle : le recours au surnaturel contre l'abus masculin d'autorité », *Women in French Studies*, vol. 14, p. 88-98.
- GYURCSIK, Margareta (2008), « Kafka de Montréal », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 96 (hiver), p. 65-79.
- HAHN, Cynthia (1996), « Disappearing horizons : closural strategies in Gabrielle Roy's short-story sequences », *French Review : Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 70, n° 2 (December), p. 280-291.
- HOTTE, Lucie (2003), « L'amour, toujours l'amour : les nouvelles de Claire Martin », *Virages. La nouvelle en revue*, « Vers une étude de la nouvelle franco-ontarienne », n° 25 (automne), p. 51-57.
- IMBERT, Patrick (2002), « Le plagiat et la construction des Amériques : relecture de Maurevert et de Borges à partir de Claude Mathieu », *Voix et images*, vol. 27, n° 3 (printemps), p. 523-539.
- JAROSZ, Krzysztof (dir.) (2007), *Romanica Silesiana*, n° 2 : *La réécriture dans la littérature québécoise*, actes du colloque « Réécriture » de Katowice (Pologne), 12 et 13 octobre 2006, Katowice, Presses universitaires de Silésie.
- MINELLE, Cristina, « Monique Bosco : "Les lamentations de la vieille en ce jour du Kippour" », p. 50-58.
- MOTTET, Philippe, « La reprise du motif symboliste du faune dans "L'ange de Dominique" d'Anne Hébert », p. 180-189.
- VIGNES-MOTTET, Sylvie, « "L'apparition" de Roland Bourneuf et "Madame Bovary" de Monique Proulx : Flaubert revisité par la nouvelle québécoise contemporaine », p. 97-107.
- JOSEPHY, Rebecca (2010), « Mains (in)visibles : intertextualité, intratextualité et autoréflexivité dans "Les doigts extravagants" d'Andrée Maillet », *Voix plurielles*, vol. 7, n° 1, p. 52-78.
- JOUBERT, Lucie (2007), « Mélange des discours et "confusion des accents" : de Madeleine Ferron à Nadine Bismuth et Guillaume Vigneault », *Voix et images*, vol. 32, n° 2 (hiver), p. 77-90.
- JOUBERT, Lucie (dir.) (2000), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- JOUBERT, Lucie, « Madeleine Ferron : du regard social à l'auto-ironie », p. 249-261.
- MORIN, Lise, « Le fantastique au féminin ou les monstres à demi apprivoisés », p. 67-86.
- KELLET-BETSOS, Kathleen (2000), « Anne Dandurand et Claire Dé : gémellité et passion », *Tangence*, n° 62 (avril), p. 73-83.
- KELLET-BETSOS, Kathleen (2000), « Questions de maternité/paternité dans l'œuvre de Jean-Pierre April », *Solaris*, n° 133 (printemps), p. 34-38.
- LACOSTE, Francis, et Noureddine LAMOUCI (dir.) (2002), *Roman et récit bref : travaux du Groupe de recherche tuniso-français sur les formes romanesques*, Gabès, Institut supérieur des langues de Gabès.
- ARINO, Marc, « Les quatre nouvelles d'*Un objet de beauté* de Michel Tremblay ou les métastases et métamorphoses du roman », p. 125-141.
- CHOVRELAT, Geneviève, « La nouvelle sportive pré-texte au roman dans l'œuvre de Louis Hémon », p. 27-44.
- LAFLAMME, Steve (2007), « La nouvelle et le conte fantastiques québécois : un genre qui se développe », *Québec français*, n° 144 (hiver), p. 51-54.
- LAFLAMME, Steve (2007), « Répandre la bonne nouvelle. L'affirmation du fantastique au Québec depuis 1970 », *Québec français*, n° 145 (printemps), p. 47-49.
- LAHAIE, Christiane (1998), « La nouvelle. Théories et pratiques de l'écriture », *Québec français*, n° 108 (hiver), p. 62-64.
- LAHAIE, Christiane (2003), « Configurations spatiales et structures mémorielles dans la nouvelle littéraire », dans Juliette VION-DURY, Jean-Marie GRASSIN et Bertrand WESTPHAL (dir.), *Littérature et espaces*, actes du XXX^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 507-515. (Coll. « Espaces humains ».)
- LAHAIE, Christiane (2007), « Le recueil de nouvelles : paysage inachevé ou inachevable ? », dans Hélène DESTREMPES, Janine GALLANT et Jean MORENCY (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, p. 21-28.

- LAHAIE, Christiane (2011), « Les figures spatiales évanescentes de la nouvelle québécoise contemporaine », *Québec français*, n° 160 (hiver), p. 30-33.
- LAHAIE, Christiane (2011), « Représentations du jardin chez Aude et Hugues Corriveau : non-lieu ou entre-lieu? », *Projets de paysage*, dossier thématique « Le jardin et ses rapports à l'art. Encadrer, décadrer, recadrer », n° 5, [En ligne], [http://www.projetsdepaysage.fr/fr/representations_du_jardin_chez_aude_et_hugues_corriveau_non_lieu_ou_entre_lieu_] (26 novembre 2011).
- LAHAIE, Christiane, et Marie-Claude LAPALME (2006), « La culture incertaine : mémoire fragmentaire et genre nouvellier : *Récits de Médilhaul* d'Anne Legault », dans Michel BENIAMINO et Claude FILTEAU (dir.) (2006), *Mémoire et culture*, actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 83-90. (Coll. « Francophonie ».)
- LAHAIE, Christiane, et Nathalie WATTEYNE (dir.) (2001), *Lecture et écriture : une dynamique*, Québec, Éditions Nota bene.
- BEAUMIER, Jean-Paul, « Le recueil de nouvelles : brochette ou creuset? », p. 75-84.
- LAHAIE, Christiane, « L'écriture nouvellière et la (non) représentation du lieu », p. 85-109.
- LANGÉVIN, Francis (2004), « Conte, conteur et contemporain : "L'île introuvable" d'Yves Thériault », dans Renald BÉRUBÉ et Francis LANGÉVIN (dir.), *Cahiers Yves Thériault*, vol. I, Montréal, Le dernier havre, p. 75-88.
- LANGLET, Irène (dir.) (2003), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- AUDET, René, « Logiques du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », p. 213-222.
- CLÉMENT, Anne-Marie, « Expérience de la discontinuité dans le recueil de proses narratives (Diane-Monique Daviau et Jean Pierre Girard) », p. 165-176.
- LEQUIN, Lucie (1996), « L'éloge du fortuit dans *Les aventures de Pomme Douly* », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (hiver), p. 258-265.

- LEQUIN, Lucie (2002), « Marie-Célie Agnant : une écriture de la mémoire et du silence », dans Franca BELLARSI et Marc MAUFORT (dir.), *Reconfigurations: Canadian Literatures and Postcolonial Identities/Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, Bruxelles, Presses interuniversitaires européennes, p. 21-32. (Coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n° 7.)
- LEQUIN, Lucie, et Catherine MAVRIKAKIS (dir.) (2001), *La franco-phonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, actes du colloque international « Femmes de lettres et le français hors frontière » tenu à l'Université Concordia en mai 1998, Paris, L'Harmattan.
- CHARLES, Cécilia, « L'œuvre narrative d'Anne Hébert ou La femme entre pesanteur sociale et émancipation », p. 155-170.
- LAHAIE, Christiane, « Stratégies scripturales et enjeux féministes : trois nouvelles québécoises », p. 217-223.
- LORD, Michel (1995), « L'ekphrasis fantastique. Descriptif d'étrangeté et modalités du savoir dans "La bouquinerie d'outre-temps" d'André Carpentier », *Voix et images*, vol. 21, n° 1 (automne), p. 124-137.
- LORD, Michel (1996), « La fragmentation infinie : les entrelacs du discours narratif bref chez André Carpentier », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 48 (hiver), p. 69-93.
- LORD, Michel (1996), « Un réseau de brouillages multiples : les *Contes pour un homme seul* d'Yves Thériault », dans Aurélien BOIVIN, Gilles DORION et Kenneth LANDRY (dir.), *Questions d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 225-235. (Coll. « Littérature(s) ».)
- LORD, Michel (1998), « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », *Québec français*, n° 108 (hiver), p. 79-82.
- LORD, Michel (1998), « Nature. De la forêt à la mer : la dérive dans *Le désert blanc* », dans Jean-Pierre DUQUETTE et Martin DORÉ (dir.), *Jean Éthier-Blais : dictionnaire de lui-même. Essais sur l'œuvre*, Montréal, Fides, p. 185-196.
- LORD, Michel (2001), « Montréal "fantastique" chez Jean-Pierre April et André Carpentier », *University of Toronto Quarterly*, vol. 70, n° 3 (Summer), p. 752.

- LORD, Michel (2003), « Claire Martin et l'espace novellistique », *Voix et images*, dossier « Claire Martin », vol. 29, n° 1 (automne), p. 65-75.
- LORD, Michel (2003), « Jean Éthier-Blais : un novellier de l'errance spatiale et de la forme aléatoire », *Virages. La nouvelle en revue*, « Vers une étude de la nouvelle franco-ontarienne », n° 25 (automne), p. 58-59.
- LORD, Michel (2005), « Ailleurs est en ce monde : parodie et paganisme dans *Jeux de patience* de Pierre Karch », dans Lucie HOTTE et Johanne MELANÇON (dir.), *Thèmes et variations. Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 299-312. (Coll. « Agora ».)
- LORD, Michel (2007), « Gilles Archambault, *De si douces dérives* : l'être au cœur du néant », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 90 (été), p. 69-84.
- LORD, Michel (2011), « La nouvelle québécoise du troisième millénaire naissant : territoire de la québécity en marche », *Québec français*, n° 160 (hiver), p. 25-29.
- LORD, Michel, et Nicole CÔTÉ (1998), « La nouvelle québécoise et canadienne-anglaise : le spectacle d'une mosaïque », *Recherches sociographiques*, vol. 39, nos 2-3, p. 341-362.
- LORD, Michel, et Mark LEVENE (dir.) (1999), *University of Toronto Quarterly*, « Images of Canadian short stories/Aspects de la nouvelle québécoise et canadienne », vol. 68, n° 4 (Fall).
- BRULOTTE, Gaëtan, « Le genre dominant du XXI^e siècle », p. 838-840.
- CÔTÉ, Nicole, « La mécanique des corps terrestres dans *La vie passe comme une étoile filante* de Diane-Monique Daviau », p. 880-891.
- LORD, Michel, « Le collectionneur de fragments. Notes sur un novellier baroque : Hugues Corriveau », p. 941-953.
- LORD, Michel, et Mark LEVENE, « Introduction », p. 805-806.
- POTVIN, Claudine, « Les masques de l'écriture : *Cet imperceptible mouvement* de Aude », p. 861-871.

- LORD, Michel, et Mark LEVENE (dir.) (2000), *University of Toronto Quarterly*, « Images of Canadian short stories/Aspects de la nouvelle québécoise et canadienne. Tome 2 », vol. 69, n° 4 (Fall).
- BEAULÉ, Sophie, « “Il n’y a que des cauchemars et des angoisses, des délires...” : lecture de la nouvelle fantastique et de science-fiction québécoise depuis 1980 », p. 871-890.
- BERTHIAUME, André, « Aspects de la nouvelle contemporaine au Québec », p. 737-748.
- DANSEREAU, Estelle, « Réponses plurielles : la nouvelle québécoise au féminin (1980-2000) », p. 826-848.
- LORD, Michel, et Mark LEVENE, « Introduction », p. 735-736.
- MAILHOT, Laurent (2003), « Nouvelles, science-fiction, fantastique », dans *La littérature québécoise : depuis ses origines*, Montréal, Typo, p. 253-278.
- MAILHOT, Laurent (2005), « Les “petites proses” de Gilles Archambault », dans *Plaisirs de la prose*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, p. 191-212, [En ligne], [<http://site.ebrary.com/lib/ulaval/docDetail.action?docID=10176916>] (9 décembre 2011).
- MARCHEIX, Daniel (2010), « Les vacillements de la présence dans *La survie* de Suzanne Jacob », dans Marc ARINO et Gérard PEYLET (dir.), *En quête d’une litté-rupture : imaginaire et modernité. Mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 73-80. (Coll. « Eidolon », n° 88.)
- MARCHEIX, Daniel, et Nathalie WATTEYNE (dir.) (2007), *L’écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* [ouvrage issu du colloque organisé à Limoges par les Universités de Sherbrooke et de Limoges du 5 au 7 octobre 2005], Limoges, Presses universitaires de Limoges. (Coll. « Espaces humains ».)
- LAHAIE, Christiane, « “Les divines” de Hans-Jürgen Greif : du *body art* à la néantisation », p. 49-56.
- TREMBLAY, Mylène, « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l’extatique et l’esthétique dans *La virevolte* de Nancy Huston et *Cet imperceptible mouvement* d’Aude », p. 85-98.
- VIGNES-MOTTET, Sylvie, « “Corps étrangers” dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », p. 261-274.

- MARIÑO ESPUELAS, Alicia (1995), « “La bouquinerie d’outre-temps” : variété de l’espace et du temps vécus ou la frontière du fantastique », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 21, n° 39 (décembre), p. 225-231.
- MARTINEAU, Lucile (2003), « Gaëtan Brulotte et son époque », *Études francophones*, vol. 18, n° 2 (automne), p. 149-156.
- MONTREUIL, Sophie (1998), « Petite histoire de la nouvelle “Un jardin au bout du monde” de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. 23, n° 2 (hiver), p. 360-381.
- MORIN, Lise (1996), « De la nouvelle fantastique au roman fantastique », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 22, n° 40 (juin), p. 17-28.
- MOTTET, Philippe (2009), « Prolégomènes à une typologie de la chute dans la nouvelle québécoise », *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, vol. 29, n° 57 (automne), p. 23-32.
- MOTTET, Philippe, et Héliane VENTURA (dir.) (2007), *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, actes du colloque international « Les transgressions verbi-voco-visuelles » tenu à l’Université d’Orléans, 21 et 22 juin 2007, Québec, L’instant même.
- MOTTET, Philippe, « Quand l’image informe la prose : l’exemple de l’œuvre de Roland Bourneuf », p. 79-89.
- VIGNES, Sylvie, « “Période Camille” d’Aude, mise en abyme d’exploration d’abysses », p. 155-168.
- NADEAU, Vincent, et Stanley PÉAN (1997), « La nouvelle littéraire au Québec (1960-1996) », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 309-351.
- NOVELLI, Novella (dir.) (2002), *Au cœur de l’avenir. Littérature d’anticipation dans les textes et à l’écran*, actes du Séminaire international de L’Aquila, 29-30 septembre 2000, Bologne, Angelus Novus Edizioni.
- BOZZETTO, Roger, « Esther Rochon : l’émergence d’une écrivaine de SF au Québec dans les années 80 », p. 133-148.

- CARPENTIER, André, « La science-fiction comme genre prospectif », p. 59-85.
- LORD, Michel, « Les visions “monstrueuses” de Montréal chez Esther Rochon et André Carpentier », p. 101-111.
- PALLISTER, Janis L. (dir.) (2001), *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on her Works: Night and the Day Are One*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- BISHOP, Neil, « À la source de la Révolution tranquille : *Le torrent* d'Anne Hébert », p. 131-135.
- BRULOTTE, Gaëtan, « La représentation du corps chez Anne Hébert », p. 232-250.
- PELLERIN, Gilles (2003), « Le temps inquiet », préface à l'*Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle*, Québec, L'instant même, p. 7-21.
- PICARD, Anne-Marie (1999), « L'enfant du *Torrent* ou le sujet de l'œuvre en puissance », *Voix et images*, vol. 25, n° 1 (automne), p. 102-125.
- POIRIER, Guy, et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.) (2000), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David.
- GALLAYS, François, « L'abc de XYZ : revue d'une revue », p. 115-140.
- IMBERT, Patrick, « La surprise du texte bref », p. 75-95.
- POIRIER, Guy, « Forme brève et instantanés culturels », p. 1-25.
- POPOVIC, Pierre (2009), « Québec, dernières nouvelles », dans Anna Paola MOSSETTO et Jean-François PLAMONDON (dir.), *Lectures de Québec*, actes du colloque du Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi à Turin, 27-29 février 2008, Bologne, Pendragon, p. 187-206.
- PROULX, Patrice J. (2005), « Bearing witness and transmitting memory in the works of Marie-Celie Agnant », *Québec Studies*, n° 39 (Spring-Summer), p. 35-54.
- RANSOM, Amy J. (2000), « (Un)common ground: national sovereignty and individual identity in contemporary science fiction from Québec », *Science Fiction Studies*, vol. 27, n° 3 (November), p. 439-460.

- RANSOM, Amy J. (2006), « Oppositional postcolonialism in Québécois science fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 33, n° 2 (July), p. 291-312.
- RANSOM, Amy J. (2011), « La nouvelle de science-fiction au Québec », *Québec français*, n° 160 (hiver), p. 34-38.
- RAOUL, Valérie (2004), « Immigration from a Québécois perspective : Francine Noël's *Babel, prise deux* ou *Nous avons tous découvert l'Amérique* and Monique Proulx's *Les aurores montréalaises* », dans Susan IRELAND et Patrice J. PROULX (dir.) (2004), *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*, Westport, Praeger, p. 161-172. (Coll. « Contributions to the study of world literature », n° 127.)
- REA, Annabelle M. (2008), « From *Le torrent* to *La cage* : laughter in Anne Hébert's work », *Women in French Studies*, vol. 16, p. 154-164.
- RIENDEAU, Pascal (1997), « Les nouvelles d'André Brochu : voyages au pays de l'ironie », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 51 (automne), p. 94-103.
- SAINT-GELAIS, Richard (2002), « Orbites elliptiques de la proto-science-fiction québécoise : Napoléon Aubin et Louis-Joseph Doucet dans les parages de Cyrano de Bergerac et de Jules Verne », *Voix et images*, vol. 27, n° 3 (printemps), p. 493-503.
- SAINT-MARTIN, Lori (1996), « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (hiver), p. 250-257.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Elles, dans la ville », dans *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 223-234. (Coll. « Essais critiques ».)
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)
- SAINT-MARTIN, Lori (2001), « The other family romance : daughters and fathers in Quebec women's fiction of the nineties », dans Roseanna L. DUFAULT et Paula Ruth GILBERT (dir.), *Doing Gender : Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, p. 169-185.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE

- SAINT-MARTIN, Lori (2006), « Pères et paternité dans l'œuvre de Gilles Archambault », *Voix et images*, vol. 31, n° 2 (hiver), p. 49-70.
- SIROIS, Antoine (2000), « Les métamorphoses dans l'œuvre d'Anne Hébert : de la métaphore au mythe », dans Yvan G. LEPAGE et Robert MAJOR (dir.), *Croire à l'écriture. Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Orléans, Éditions David, p. 343-353.
- SORON, Anthony (2009), « Révolution permanente autour du Mont-Royal : lecture analytique des *Aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 66 (juin), p. 115-124.
- TORCHI, Francesca (2008), « L'adolescent périphérique : Montréal dans les nouvelles "Le pont" de Michael Delisle et "Piercing" de Larry Tremblay », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 64 (juin), p. 175-186.
- VAUCHER, Anne de (1999), « Une ville, des mémoires : *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », dans Anna Pia DE LUCA, Jean-Paul DUFLET et Alessandra FERRARO (dir.), *Palinsesti culturali : Gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, actes du colloque international d'Udine (Italie), 20-22 mai 1998, Udine, Forum, p. 113-123.
- VAUCHER GRAVILI, Anne de (2007), « Dès le début, la violence : *Le torrent* d'Anne Hébert », *Francofonia : Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, vol. 27, n° 52 (Primavera), p. 83-92.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

MARC ARINO est docteur en littérature québécoise de l'Université Bordeaux 3. Spécialiste des littératures francophones, il s'oriente depuis 2002 en partie vers le cinéma et l'analyse filmique. Depuis 2007, il est maître de conférences titulaire en langue et littérature françaises à l'Université de la Réunion (France). Il a publié une trentaine d'articles sur des auteurs francophones contemporains ou sur le cinéma et notamment, dans la collection « Eidolon » du LAPRIL de l'Université de Bordeaux 3, les trois ouvrages suivants : en mars 2007, *L'apocalypse selon Michel Tremblay*, version remaniée de sa thèse ; en décembre 2007, *1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, actes d'un colloque international qu'il a coorganisé avec Marie-Lyne Piccione en 2005 ; en 2010, *En quête d'une littérature : imaginaire et modernité dans les littératures québécoise et d'ailleurs. Mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione* (dir. avec Gérard Peylet).

RENÉ AUDET est professeur titulaire au Département des littératures de l'Université Laval et chercheur au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) ; il y est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine. Ses recherches portent sur la poétique du recueil, la littérature actuelle (en France et au Québec) et la narrativité contemporaine. Il est directeur de la collection « Contemporanéités » aux Éditions Nota bene et de la revue savante numérique *temps zéro*.

DAVID BÉLANGER étudie à la maîtrise en études littéraires à l'Université Laval. Il s'intéresse, dans le cadre de son mémoire, à la narration omnisciente contemporaine. Il a publié différents articles dans *Raison publique*, *Chameau*, *Voix plurielles*, *Mémoires du livre*, ainsi que dans divers collectifs. Il a effectué des critiques (*Québec français*, *Liaison*, *Impact campus*) et a publié des créations littéraires (*Le Crachoir de*

Flaubert, Virages, L'Écrit primal). Ses travaux s'intéressent à la narratologie et à la littérature acadienne.

CASSIE BÉRARD poursuit un doctorat en recherche-crédation à l'Université Laval, sous la direction de Neil Bissoondath et d'Andrée Mercier. Elle travaille à l'écriture d'un roman, *Discours d'Albert*, dans lequel se déploie une narration non fiable inconsciente, et c'est sur la construction et les effets d'une telle narration que porte sa recherche. Dans un contexte extra-universitaire, elle a reçu en 2011 le soutien de Première ovation en arts littéraires pour l'écriture d'un court roman, *L'inattendu*. Elle codirige la revue littéraire en ligne *Le Crachoir de Flaubert* depuis 2011 et enseigne la création littéraire au Département des littératures de l'Université Laval. Son article « Narrateur à l'action. Étude de la nouvelle "Elles détestaient Madrid" de Guillaume Corbeil » est paru à l'automne 2012 dans *Voix et images*.

EMMANUEL BOUCHARD enseigne la littérature au Cégep de Sainte-Foy. Il a publié des articles, des comptes rendus et des nouvelles dans différents collectifs et revues, ainsi qu'un recueil de nouvelles (*Au passage*, 2008) et un roman (*Depuis les cendres*, 2011) aux Éditions du Septentrion, dans la collection « Hamac ».

SYLVAIN BREHM est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 2011. Ses champs de spécialisation sont la didactique de la littérature et les théories de la lecture. Il a codirigé la publication d'un ouvrage collectif consacré aux liens entre imaginaire et lecture (*Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*) et a publié plusieurs articles sur ce sujet (dans *Protée* et *Nouvelles francographies*, notamment). Il travaille également depuis plusieurs années sur la question de la représentation de Montréal dans le roman québécois contemporain. Il a contribué, en particulier, à l'ouvrage *Topographies romanesques* (sous la direction de Rachel Bouvet et d'Audrey Camus), en analysant l'image de la métropole dans les textes d'écrivains d'origine haïtienne (Dany Laferrière, Émile Ollivier, Gérard Étienne).

CATHERINE P. CUA est membre de la SOCAN et de la SODRAC, correspondante pour la RDFA (Réseau de la diffusion de la francophonie des Amériques) et détentrice d'une maîtrise en études françaises

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

(Catherine P. Cua (2011), « L'hybridité culturelle et esthétique dans les œuvres de Chung ». Mémoire de maîtrise, Toronto, Université York). Présentement doctorante en études francophones à l'Université York, elle s'intéresse particulièrement à l'hybridité culturelle et esthétique, à la littérature migrante et postmoderne et aux représentations de l'Extrême-Orient dans les romans francophones.

MARIE CUSSON est professeure au Département des langues modernes et cultures de l'Université de l'État de New York à Plattsburgh. Ses intérêts de recherche portent sur le phénomène de la rencontre destinale dans la nouvelle québécoise contemporaine. Elle a publié des articles sur les nouvelles de Lise Bissonnette, Michael Delisle, Trevor Ferguson, Robert Lalonde, Stanley Péan et Monique Proulx dans des revues telles que *Québec Studies Journal*, *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, *LEF-E*, *The French Review*, les *Cahiers du CELAT*.

Camille DESLAURIERS est professeure en création littéraire au Département des lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski. Elle détient un baccalauréat en études françaises et une maîtrise en études littéraires (avec spécialisation en création littéraire) de l'Université du Québec à Trois-Rivières, ainsi qu'un doctorat en études françaises (avec spécialisation en création littéraire) de l'Université de Sherbrooke. Entre 2002 et 2009, elle a été chargée de cours à l'Université de Sherbrooke, au Département des lettres et communications, puis elle y a été embauchée à titre de professeure suppléante jusqu'en mai 2011. Elle a publié deux recueils de nouvelles littéraires aux Éditions L'instant même : *Femme-Boa* (2005) et *Eaux troubles* (2011 – Prix littéraire des enseignants AQPF-ANEL 2012). Ses recherches s'intéressent à la nouvelle et au conte. Elle a notamment codirigé *L'art du conte en dix leçons* en collaboration avec Jean-Sébastien Dubé, Christian-Marie Pons et Petronella van Dijk et *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, en collaboration avec Christian-Marie Pons et Petronella van Dijk, essais publiés aux Éditions Planète rebelle. Actuellement, elle se consacre à deux projets de recherche-crédation : l'un, lié à l'écriture sous contrainte et l'autre, au personnage de nouvelle et à la poétique des recueils de nouvelles présentant des personnages récurrents.

GEORGES DESMEULES est professeur au Département de lettres du Cégep Garneau de Québec. Il a fait paraître un roman, *Le projet Syracuse*, et un essai, *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, aux Éditions L'instant même, en 2008 et en 1997. Avec Christiane Lahaie, il a publié *Les classiques du roman québécois* (1997), *Les personnages du théâtre québécois* (2000) et *Dictionnaire des personnages du roman québécois. 200 personnages des origines à nos jours* (2003).

GENEVIÈVE DUFOUR a complété, sous la supervision de René Audet, un mémoire à l'Université Laval sur la notion de fiction et de sujet dans le roman *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière. Elle a entamé un doctorat sur la représentation de soi dans les écrits intimes de Josée Yvon, Marie Uguay, et Pauline Julien. Après avoir été auxiliaire de recherche pour la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine de René Audet, de même qu'auxiliaire d'enseignement à l'Université Laval, elle enseigne actuellement au Cégep de Drummondville.

NADIA DUFOUR, après avoir réalisé des études de deuxième cycle en littérature et en enseignement collégial, est enseignante de français et de littérature au Cégep Garneau, à Québec. Elle fait également partie du groupe de recherche CAEN qui travaille sur le genre de la nouvelle.

SIMONE GROSSMAN enseigne la littérature française et québécoise à l'Université Bar Ilan. La littérature du Québec est son principal domaine de recherche. Elle s'intéresse au genre de la nouvelle, à l'écriture migrante, au fantastique contemporain et à l'interrelation peinture-littérature. Elle a notamment publié *Regard, peinture et fantastique au Québec* (Québec, L'instant même, 2006) ainsi que plusieurs articles, parmi lesquels « Rêve et fantastique au Québec », « La nouvelle québécoise contemporaine » – *Littératures*, n° 52, 2005, « Poésie et engagement dans *Vous n'êtes pas seul* de Gérard Étienne » (*Présence francophone*, 2010), « Récrire l'Amérique : des tableaux de Hopper mis en récit » (*Études françaises*, 2010) « Le fantastique féminin du Québec fin-de-siècle : le recours au surnaturel contre l'abus masculin d'autorité » (*Women in French Studies*, 2006).

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

ALEKSANDRA GRZYBOWSKA est docteure habilitée de l'Université de Silésie (Pologne), où elle a enseigné la littérature d'expression française pendant dix-sept ans. Auteure de nombreux articles portant sur les littératures française et québécoise, elle a fait paraître, à ce jour, *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob* (Presses de l'Université de Silésie, 2009), première monographie consacrée aux romans de Suzanne Jacob, et *La ville littéraire : parcours québécois dans l'imaginaire urbain* (ERPI, 2010). Elle poursuit ses recherches sur le personnage labyrinthique dans la prose d'expression française.

GISÈLE LAVIOLETTE est enseignante de français et de littérature au Cégep Garneau de Québec depuis 1998. Elle est aussi chargée de cours à l'École de langues de l'Université Laval depuis 1986. Elle a terminé une maîtrise en littérature québécoise et complété une scolarité de doctorat à l'Université Laval. Mme Laviolette a été superviseuse à l'épreuve uniforme de français au ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport quelques années. Elle a ainsi travaillé en équipe à la révision et à la publication des guides de correction de cette épreuve. En plus d'enseigner la littérature au Cégep Garneau, elle est responsable d'une mesure d'aide spéciale qui accompagne les étudiants qui ont échoué cet exercice ministériel. Elle est membre du Centre Aude d'études sur la nouvelle (CAEN).

ÉLISE LEPAGE est professeure adjointe en littérature québécoise à l'Université de Waterloo. Ses travaux portent sur l'imaginaire géographique et la marginalité en littérature québécoise contemporaine. Elle a publié plusieurs articles dans des revues et des collectifs dont le plus récent porte sur la poésie d'Yves Préfontaine dans *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, sous la direction d'Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent (2012). En 2013 paraîtra un article sur Pierre Chatillon dans le collectif *À nous demain : les Écrits des Forges de 1971 à aujourd'hui* dirigé par Jacques Paquin et Hélène Marcotte.

MICHEL LORD, né à Trois-Rivières, est professeur titulaire de littérature québécoise au Département d'études françaises de l'Université de Toronto et au Département d'études langagières de l'Université de Toronto Mississauga. Il est éditeur associé, responsable de la production en français à la revue *University of Toronto Quarterly*, membre du

collectif de XYZ. *La revue de la nouvelle* et de *Virages, la nouvelle en revue*, ainsi que membre de la direction et chroniqueur régulier, section nouvelle, à la revue *Lettres québécoises*. Il a, entre autres, publié, chez Nuit blanche éditeur, *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque* ([1985] 1994) et *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois* (1995) et, chez Nota bene, *Brèves implosions narratives. La nouvelle québécoise 1940-2000* (2009).

CRISTINA MINELLE est née près de Padoue, en Italie, en 1974. Elle a obtenu une maîtrise en langues et littératures étrangères à l'Université «Ca' Foscari» de Venise (français et anglais) et un doctorat en littératures francophones à l'Université de Bologne avec une thèse portant sur la nouvelle québécoise qui a ensuite été publiée par L'instant même (*La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, 2010). Elle est chargée de cours de langue française à l'Université «Ca' Foscari» de Venise (Faculté de langues et littératures étrangères) tout en travaillant principalement comme enseignante de français au secondaire. Elle s'intéresse à la didactique des langues étrangères et de la géographie ainsi qu'aux nouvelles technologies appliquées à l'enseignement ; elle collabore aussi à la formation des enseignants pour la didactique du français et de la géographie.

PHILIPPE MOTTET a fait ses études au Québec et en France, où il a soutenu une thèse sur l'œuvre de Jean Giono en 2000. Il enseigne la littérature au Cégep Garneau (Québec) depuis 1997. En 2006, il cofondait le Centre Aude pour l'étude de la nouvelle (CAEN). À ce jour, il a fait paraître deux anthologies de nouvelles, *Nouvelles à chute* (ERPI, 2008) et *Vingt-cinq ans de nouvelles. Une anthologie québécoise* (L'instant même, 2012), et codirigé deux collectifs sur le même sujet (*La nouvelle québécoise contemporaine – «Littératures»* n° 52, Presses universitaires du Mirail, 2005) et *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels* (L'instant même, 2009). Bref, le genre de la nouvelle l'intéresse beaucoup.

MICHEL NAREAU est professeur adjoint au Département d'études françaises du Collège militaire royal du Canada à Kingston, où il enseigne la littérature québécoise. Il travaille sur les questions de l'américanité, des études comparatistes interaméricaines, de la représentation du

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

sport dans la littérature et des transferts culturels. Il a fait paraître en 2012 au Quartanier l'essai *Double jeu. Baseball et littératures américaines*. Il vient de diriger un numéro de la revue *Globe* sur les revues culturelles au Québec. Il est aussi critique littéraire depuis 2006 pour *Nuit blanche* et directeur des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.

LUC PEARSON est étudiant en littérature à l'Université Laval. Son mémoire de maîtrise, sous la direction d'Andrée Mercier, aborde l'ironie et la question de la valeur littéraire dans le roman contemporain, en analysant plus particulièrement le roman *L'expérience interdite* d'Ook Chung. Il s'intéresse à l'ambiguïté en littérature, à la narratologie et au roman québécois.

MYLÈNE TREMBLAY enseigne le français et la littérature au Cégep Garneau depuis 1997. Détentrice d'un doctorat en littérature française de l'Université Laval, Mme Tremblay a publié de nombreux articles sur les récits de voyage de la Nouvelle-France, de même que sur des auteurs québécois dans une perspective psychanalytique, notamment Hubert Aquin, Nelly Arcan, Aude, Anne Hébert, Nancy Huston, Marie Laberge et Marie-Sissi Labrèche. Elle est membre du Centre Aude d'études sur la nouvelle (CAEN). En 2011, elle a publié chez ERPI une anthologie des fables, des contes et des nouvelles du grand La Fontaine.

STEVEN URQUHART est professeur agrégé dans le Département de langues modernes de l'Université de Lethbridge, où il enseigne la littérature française et québécoise. Ayant fait une thèse de doctorat sur l'esthétique du monstrueux dans l'œuvre de Gérard Bessette, il a publié des articles sur une variété d'auteurs. Il vient de traduire en anglais un roman de l'auteur québécois Pierre Gobeil et étudie actuellement ses œuvres.

TABLE DES MATIÈRES

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU TOURNANT DU XXI ^E SIÈCLE: DÉPLACEMENTS, RENOUVELLEMENT ET INNOVATION René Audet et Philippe Mottet	9
GENRE COMME STYLE : POLYPHONIE ET STYLISATION DANS <i>RÉCITS DE MÉDILHAULT</i> D'ANNE LEGAULT Georges Desmeules	25
LES HABITATIONS PRÉCAIRES DANS <i>HELEN AVEC UN SECRET</i> DE MICHAEL DELISLE Michel Nareau	47
LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE COMME « LIEU COMMUN » DANS <i>LES AURORES MONTRÉALES</i> DE MONIQUE PROULX Sylvain Brehm	71
REPRÉSENTER L'ESPACE DU DEDANS : RÉVERSIBILITÉ CADRE/PERSONNAGE ET FONCTION SÉMIOLOGIQUE DE LA DESCRIPTION DANS LE RECUEIL <i>CET IMPERCEPTIBLE MOUVEMENT</i> Camille Deslauriers	91
LA SUBSTANTIFIQUE MOELLE DES PERSONNAGES DANS LES NOUVELLES DE SUZANNE JACOB Aleksandra Grzybowska	119
DISCRETS ÉCLATS ET ÉCLAT DE LA DISCRÉTION DANS LES NOUVELLES DE CHRISTIANE FRENETTE Élise Lepage	147

LA NOUVELLE AU QUÉBEC (1995-2010)

LA THÉÂTRALITÉ DANS <i>LA VIE DE BIAIS</i> DE GAËTAN BRULOTTE Steven Urquhart	171
<i>CONTES BUTÔ</i> : LA (RE)CONSTRUCTION DU RÉEL Catherine P. Cua	195
<i>NOUVELLES D'AUTRES MÈRES</i> DE SUZANNE MYRE: L'HUMOUR POUR CONJURER LE MAL-ÊTRE FÉMININ Gisèle Laviolette et Mylène Tremblay	215
LE PHÉNOMÈNE DE LA RENCONTRE DESTINALE: UNE ÉTUDE DE TROIS NOUVELLES DE SYLVIE MASSICOTTE Marie Cusson	233
«LE CONTOUR DES CHOSES»: LECTURES DE L'OBJET DANS <i>LES YEUX DES AUTRES</i> DE MICHÈLE PÉLOQUIN Emmanuel Bouchard	251
<i>SAUVAGES</i> DE LOUIS HAMELIN: L'ÉCRIVAIN À L'ÉTAT DE NATURE Simone Grossman	271
POÉTIQUE DE LA CATASTROPHE DANS <i>LA MER DE LA TRANQUILLITÉ</i> DE SYLVAIN TRUDEL OU COMMENT LA VIE DÉCILLE LES YEUX DES ENFANTS Marc Arino	289
ESQUISSE TROUÉE D'UNE TOTALITÉ IMPOSSIBLE OU FRAGMENTS D'UN DISCOURS NOUVELLIER: <i>ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION</i> DE ROBERT LALONDE Michel Lord	311
MOUVEMENTS DE FUITE ET LE NÉANT: ÉTUDE DE <i>L'ART DE LA FUGUE</i> DE GUILLAUME CORBEIL David Bélanger et Cassie Bérard	333

TABLE DES MATIÈRES

LOUISE COTNOIR: <i>CAHIER DES VILLES</i> , <i>CAHIER DES VIES</i> Cristina Minelle	349
CIRCONVOLUTIONS ET ENROULEMENTS. LA POÉTIQUE DE L'ELLIPSE DANS <i>LES PETITES FILLES</i> <i>DANS LEURS PAPIERS DE SOIE</i> DE MORGAN LE THIEC Geneviève Dufour et Nadia Dufour	371
LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE. ÉTAT DE LA CRITIQUE (1995-2012) Luc Pearson	395
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	423

Révision : Viviane Asselin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Antoine Tanguay et KX3 Communication

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

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

CET OUVRAGE COMPOSÉ EN ADOBE GARAMOND PRO
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN MARS 2013
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2013
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

La nouvelle québécoise a connu un âge d'or à la fin du xx^e siècle, le temps d'une décennie flamboyante qui l'a propulsée à l'avant-plan de la production littéraire. Quel héritage cette période a-t-elle laissé à cette pratique ? Quels déplacements, quelles transformations a-t-elle connus au tournant du xxi^e siècle ? Par des lectures approfondies d'une vingtaine de recueils de nouvelles parus entre 1995 et 2010, le présent ouvrage permet d'aller au delà des réceptions immédiates et des rapides commentaires critiques qui restent en surface de ces propositions littéraires complexes.

S'y retrouvent notamment côte à côte *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx, *Cet imperceptible mouvement* d'Aude et *Celle qui marche sur du verre* de Christiane Frenette, œuvres imposantes de la période, de même que des nouvellistes aussi différents et fascinants que Gaëtan Brulotte, Guillaume Corbeil, Louise Cotnoir, Michael Delisle, Suzanne Jacob et Sylvain Trudel. Un tout autre portrait de la littérature québécoise contemporaine en émerge, celui d'une pratique renouvelée et vive.

Avec des textes de Marc Arino, René Audet, David Bélanger, Cassie Bérard, Emmanuel Bouchard, Sylvain Brehm, Catherine P. Cua, Marie Cusson, Camille Deslauriers, Georges Desmeules, Geneviève Dufour, Nadia Dufour, Simone Grossman, Aleksandra Grzybowska, Gisèle Laviolette, Élise Lepage, Michel Lord, Cristina Minelle, Philippe Mottet, Michel Nareau, Luc Pearson, Mylène Tremblay et Steven Urquhart.

Cet ouvrage est le fruit d'une collaboration entre le CAEN (Centre Aude pour l'étude de la nouvelle, Cégep Garneau) et le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises).

Photo de la couverture :
René Audet

www.editionsnotabene.ca



9 782895 184461

ISBN : 978-2-89518-446-1