

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

COMME DES GALETS SUR LA GRÈVE (nouvelles), suivi de RÊVER LE « RÉEL » :
L'ESPACE DANS LA NOUVELLE FANTASTIQUE ONIRIQUE (essai)

par

MARIE-CLAUDE LAPALME

Maître ès arts

de l'Université de Sherbrooke

THÈSE PRÉSENTÉE

pour obtenir

LE DOCTORAT EN ÉTUDES FRANÇAISES
(CHEMINEMENT EN LITTÉRATURE ET CRÉATION)

Sherbrooke

DÉCEMBRE 2009

I-0391



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-64211-5
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-64211-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Composition du jury

COMME DES GALETS SUR LA GRÈVE (nouvelles), suivi de RÊVER LE « RÉEL » :
L'ESPACE DANS LA NOUVELLE FANTASTIQUE ONIRIQUE (essai)

Marie-Claude Lapalme

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, Université
de Sherbrooke)

Camille Deslauriers, examinatrice

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, Université
de Sherbrooke)

Pierre Hébert, examinateur

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, Université
de Sherbrooke)

Kateri Lemmens, examinatrice externe

(Département des lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski)

Remerciements

J'aimerais remercier les personnes suivantes :

Christiane Lahaie, amie et directrice, sans qui cette thèse n'existerait pas. Merci pour l'appui constant que tu m'as fourni, pour ta confiance en moi, pour tes conseils toujours judicieux.

Camille Deslauriers, Pierre Hébert et Kateri Lemmens, membres du jury. Vos lectures rigoureuses, éclairantes et stimulantes me sont extrêmement précieuses.

Ma famille. Pour la complicité et la fidélité indéfectibles. Au-delà des mots.

Michel Alario, qui a en quelque sorte porté cette thèse avec moi. Ton amour, ta compréhension, tes encouragements m'ont soutenue, jour après jour.

L'auteure de cette thèse a bénéficié d'une bourse d'excellence de la Fondation de l'Université de Sherbrooke.

Résumé

La présente thèse explore, dans une optique de recherche-crédation, la nouvelle fantastique onirique, notamment au plan de ses stratégies de spatialisation, indissociables de la narration et, surtout, de la focalisation.

La partie création de la thèse, soit le recueil de nouvelles homogène intitulé *Comme des galets sur la grève*, met en place neuf textes plus ou moins courts et participant du fantastique onirique. Ce recueil témoigne de mon parti pris pour l'espace, puisqu'il se concentre autour d'un lieu rassembleur, un lac situé dans une région isolée, que fréquentent des personnages marginaux. Tous ces êtres tourmentés, esseulés, sont attirés par ce plan d'eau. Invariablement, le lac agit en tant que révélateur de leur psyché, de leur quête. Dans toutes les nouvelles, le fantastique fait irruption à des degrés divers, se manifestant généralement par le biais de procédés propres à l'onirisme, étroitement liés à la focalisation et aux types de lieux choisis.

Dans la partie « essai » de la thèse, c'est-à-dire : *Rêver le « réel » : l'espace dans la nouvelle fantastique onirique*, je reviens sur les travaux théoriques inspirés par le fantastique et je pose les bases de ce qui peut être considéré comme sa variante onirique. J'explore aussi la notion d'espace littéraire, particulièrement dans un contexte nouvellier et fantastique, et je présente un modèle théorique permettant d'étudier l'espace de la nouvelle fantastique onirique, modèle qui guide l'analyse de douze nouvelles issues de trois auteurs québécois pratiquant ce sous-genre : Aude, Hugues Corriveau et Danielle Dussault. J'y observe principalement la spatialisation, en mettant en évidence ce qui caractérise la manière de chaque auteur. Enfin, j'opère un retour sur ma pratique scripturale et sur le fantastique onirique présent dans *Comme des galets sur la grève*, par le biais d'une réflexion portant sur l'importance de l'espace dans mon écriture et son rôle

dans le recueil, le tout en bénéficiant de la perspective renouvelée que les analyses des trois nouvelliers m'offrent. Chez les auteurs retenus, ainsi que dans mon recueil, le fantastique onirique s'envisage comme étant une pratique scripturale étroitement associée au regard et à la focalisation des protagonistes, mais aussi à la spatialisation des textes, les lieux fondant l'élaboration même d'un réseau d'analogies, de mises en abyme et de dédoublements illustrant la quête d'un sujet désireux de s'extraire d'un « réel » aliénant, pour habiter un univers plus accordé à sa « déviance ».

Mots-clés : fantastique, onirisme, nouvelle, spatialisation littéraire, nouvelliers québécois

COMME DES GALETS SUR LA GRÈVE (nouvelles), suivi de RÊVER LE « RÉEL » :
L'ESPACE DANS LA NOUVELLE FANTASTIQUE ONIRIQUE (essai)

Sommaire

Remerciements	I
Résumé	II
Sommaire	IV
Introduction	1
Première partie : <i>Comme des galets sur la grève (nouvelles)</i>	9
« Avatars »	11
« Avalon »	35
« La fenêtre de Christian »	43
« Sous l'eau, le feu »	57
« La fugitive »	71
« Trois souffles »	75
« Comme des galets sur la grève »	81
« L'étrangère »	99
« Plages de givre »	105
Deuxième partie : <i>Rêver le « réel » : l'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)</i>	114
Chapitre 1 : Visions du fantastique	115
Quel(s) fantastique(s) ?	116
Ouvrages fondateurs	117
Perspectives québécoises	122
Nouvelles (?) perspectives	129
Rêver le fantastique	133
Le rêve fantastique	134
Un fantastique poétique ?	140
Le statut du réel	144
Onirisme et littérature	147
Raconter le rêve	149
Le fantastique onirique : essai de définition	155
Chapitre 2 : Appréhensions de l'espace	159
L'espace en littérature : tracés préalables	160
La narration et l'espace	164
La nouvelle : considérations génériques et spatialisation	171

Un espace fantastique ?	178
Fantastique et regard	182
La spatialisation dans la nouvelle fantastique	187
L'espace dans le fantastique onirique	191
Chapitre 3 : Aude ou le lieu comme rêve de soi	196
« Les voyageurs blancs »	198
« Soie mauve »	212
« La montée du loup-garou »	225
« Félures »	245
Conclusion partielle	256
Chapitre 4 : Hugues Corriveau ou les espaces équivoques	259
« Si petite dans la nuit »	262
« Mademoiselle Daniélou »	275
« Le rendez-vous du jardin des morts »	292
« Botaniste et dessinateur »	304
Conclusion partielle	320
Chapitre 5 : Danielle Dussault ou les reflets troubles de l'errance	324
« Mea culpa »	327
« Le rêve au bout des yeux »	342
« Le pyjama bleu »	357
« Un signe de la main »	371
Conclusion partielle	381
Chapitre 6 : Ces lieux qui me hantent	384
Le fantastique, nécessairement	389
Un lieu fondateur... ..	391
... et ceux qui l'habitent	394
Le recueil et son registre	398
<i>Mon</i> fantastique onirique ?	400
La spatialisation dans <i>Comme des galets sur la grève</i>	405
Structure du recueil	409
Conclusion	413
Bibliographie	428
Annexe 1 : Grille d'analyse	441

Introduction

Pour vaines qu'elles soient, les apparences ne laissent pas d'appartenir à la réalité. Les images perçues dans les miroirs déformants, les visions du demi-sommeil, les contours frémissants des objets qui vibrent dans l'air surchauffé font partie du monde aussi bien que les arbres et les pierres.

Louis Vax (1979 : 198)

La représentation perd pied aussitôt qu'elle aperçoit l'irreprésentable qu'elle est.

Alain Chareyre-Méjean et Robert Conrath (1988 : 61)

Certes, prétendre que la littérature permet de s'évader du « réel¹ » relève de la tautologie. Elle autorise le « voyage » même lorsqu'elle explore les méandres de la psyché humaine. Même quand elle tente de recréer l'âme d'une ville, d'un pays, d'une époque ancrée dans ce qu'il convient d'appeler la référentialité. Or, en tant que lectrice et écrivaine, je ne peux me départir de l'impression qu'en fréquentant la littérature, je passe inmanquablement de notre monde à un autre univers, ne serait-ce que le temps de quelques pages. Que ce nouvel espace soit très proche du mien ou qu'il m'entraîne dans des contrées où la raison n'a plus cours, où la *mimèsis* devient toute relative, je m'évade tout autant.

Quand il est question de ma propre écriture, mes échappées de prédilection délaissent le registre réaliste pour des rivages plus équivoques. Comme elles préfèrent le caractère fragmentaire de la nouvelle et du recueil au roman, souvent plus monolithique. J'affectionne l'hybridité, le flou, le brouillage des frontières, au plan générique, diégétique et esthétique, lesquels me semblent plus aptes que le réalisme à traduire l'expérience complexe d'être au monde. Du moins, ils m'apparaissent bien plus envoûtants. Partant, ma pratique se tourne

¹ Par « réel », j'entends celui qu'on associe à la norme de la rationalité, de la raison, de la référentialité ; une conception cartésienne et objective du monde, de l'existence.

naturellement vers la nouvelle fantastique, bien que ce soient ses frontières qui m'intéressent davantage et que je souhaite explorer. Ainsi, je préfère un fantastique qui flirte avec le merveilleux, la *fantasy*, l'onirisme, notamment parce qu'ils permettent à la narration de se mouler plus étroitement à l'intériorité des personnages, à leur regard, à leur perception « déviante » du réel. Un fantastique qui fait montre, pour emprunter les mots d'André Carpentier, d'« un effort pour rendre acceptable [...] la condition humaine [...], non pas en clair, mais dans l'obscur, dans la signifiante de traces scripturaires immaîtrisables » (1996 : 67). Ce type de nouvelle fantastique hybride, peu circonscrit par la critique ou par la théorie littéraire, est pratiqué par des auteurs tels Aude, Hugues Corriveau et Danielle Dussault. J'estime, en toute modestie, que j'appartiens à ce clan.

Outre ma prédilection pour le texte nouvellier et pour des sous-genres mixtes, mon intérêt pour l'évasion, pour le dépaysement (même à l'intérieur du quotidien), dans ma pratique scripturale, se tourne vers les lieux. Ceux que l'on arpente comme ceux auxquels on rêve. J'aime le pouvoir évocateur de l'espace, sa faculté de générer des atmosphères troubles, intenses. Mais plus encore, j'affectionne les liens étroits qu'il peut tisser avec les êtres qui l'arpentent, qui l'habitent, l'observent, s'y fusionnent et parfois le subissent. Du reste, la relation du sujet à l'espace, au lieu, ne constitue-t-elle pas une voie d'exploration de la condition humaine ? L'être qui contemple un paysage n'y cherche-t-il pas souvent une vérité ou, au moins, un sens, un chemin qui mène à l'apaisement ? Yves Bonnefoy, dans *L'arrière-pays*, va en ce sens en parlant de son rêve de l'ailleurs : « [...] je n'ai la hantise de l'autre terre qu'en des moments, en des lieux, les carrefours, au sens propre et métaphorique, de l'expérience de vivre » (1972 : 30). L'espace demeure éminemment signifiant, parce qu'il parvient à me faire croire que ma vision n'a pas de limites. Cette appréhension du lieu, de ce qu'il peut entretenir avec l'intériorité humaine, me fascine, me préoccupe. La présence des lieux qui advient en certains moments et

que Philippe Jaccottet nomme si justement (« C'était tout cela qui m'avait saisi, tout cela ensemble, absurdement. Les choses, le monde. Le corps du monde » [1970 : 129]) se situe en amont de l'écriture du recueil de nouvelles fantastiques formant la partie création de cette thèse : *Comme des galets sur la grève*.

Déjà, dans la novella produite pour mon mémoire de maîtrise, *Reflets*, ces intérêts et ces préoccupations se profilaient, bien que, dans ce cas, je souhaitais davantage explorer la prose poétique dans le cadre d'un texte de fiction plus long. Ce dernier, résolument placé sous le signe de la fragmentation et de l'éclatement, l'a été aussi, un peu à mon insu, sous celui d'une certaine forme de fantastique, et ce, à travers la quête d'une protagoniste perdant peu à peu son identité. Cette jeune femme, fascinée par un miroir trouvé dans la vieille maison où elle a emménagé, finit par disparaître. Un fantastique parfois ténu, découlant dans une bonne mesure de stratégies textuelles précises, s'est ainsi avéré fortement tributaire des lieux diégétiques. Ce lien entre registre, spatialisation et personnage (mettant à profit la focalisation) m'a semblé déterminant dans *Reflets*. Ainsi, le fantastique de ma novella revêtait un caractère hybride, impossible à classer dans le fantastique canonique, et différent de celui qu'on qualifie de « néo ». Mon fantastique se rapprochait de celui privilégié par les auteurs mentionnés plus tôt. De plus, il me semblait qu'il avait à voir avec le rêve, avec sa « logique », laquelle imprégnait mes personnages et la narration.

J'en suis venue à me dire que le fantastique que je pratique partage avec l'onirisme certaines caractéristiques qui lui donnent justement un aspect plus ambigu, plus éluif, très près de la psyché des personnages, se rapprochant même de « l'inconscient qui parfois se constitue en récit, qui parfois se pulvérise en images évanescentes[.] Phénomène si imprévisible dans son déroulement et dans ses formes, d'une matière qui, dès l'abord, nous paraît si radicalement *autre* » (Bourneuf, 1995 : 170). En outre, parce que ce fantastique tend à rendre compte du réel

(et de ce qui s'en éloigne) par le biais de stratégies relevant de l'univers « autre » de l'onirisme, il permet d'explorer la subjectivité de personnages en décalage par rapport au réel et de rendre compte de leur désir de vivre dans un « ailleurs » qui leur semblerait meilleur. Du coup, il fait la part belle à la notion d'atmosphère et présente une spatialisation prégnante, voire envahissante. Chose certaine, cette forme singulière de fantastique que je nomme « onirique » a été peu étudiée jusqu'à présent, son hybridité (et par le fait même, son caractère évanescent) la rendant peut-être moins attrayante, parce que plus difficile à appréhender, à saisir en tant qu'objet d'étude.

C'est ce fantastique que j'ai eu envie de scruter à nouveau dans ma thèse ; j'ai aussi voulu creuser davantage les raisons de mon intérêt pour la brièveté et la fragmentation, en me tournant résolument vers le genre nouvellier, encore aujourd'hui moins favorisé par la critique et la théorie littéraires, lesquelles lui préfèrent le roman, mais qui se révèle particulièrement propice à l'élaboration du fantastique, tout en affichant plusieurs caractéristiques « hybrides », la nouvelle elle-même « se situ[ant] à mi-chemin d'un ensemble de formes » (Tibi, 1995 : 13). De plus, ma fascination pour les lieux ainsi que pour le regard qu'on pose sur eux, regard que le texte de fiction tente de matérialiser, s'est avérée porteuse du projet, et a guidé ma démarche de manière soutenue. Par conséquent, la présente thèse explore la nouvelle fantastique onirique, notamment au plan de ses stratégies de spatialisation, indissociables de la narration et, surtout, de la focalisation.

La partie création de la thèse, soit le recueil de nouvelles homogène intitulé *Comme des galets sur la grève*, met en place neuf nouvelles plus ou moins brèves et participant du fantastique onirique, un registre qui prend davantage de libertés quant à la représentation du réel et où la narration épouse certains procédés propres à l'onirisme, sans qu'il soit pour autant question de récits de rêve. Ce recueil témoigne de mon parti pris pour l'espace, puisqu'il se concentre autour d'un lieu rassembleur, un lac situé dans une région isolée, que fréquentent des

personnages marginaux. Dans « Avatars », une femme endeuillée revient sur les lieux de son enfance et finit par plonger dans le lac (d'abord en rêve, puis physiquement) pour ne jamais remonter à la surface. « Avalon » épouse le point de vue de Geneviève, une jeune fille persuadée que sa grande sœur, qui a fui un père incestueux, a gagné l'île mythique de la légende arthurienne en pénétrant sur la presqu'île en face de leur chalet. Le narrateur de « La fenêtre de Christian » a fui la relation qu'il avait entamée en Angleterre en apprenant qu'il deviendrait père. Sa culpabilité, sous la forme d'un double de son enfant, le poursuit pourtant des années durant, jusque sur les rives du lac, où il s'est réfugié en plein hiver. Dans « Sous l'eau, le feu », une femme humiliée par sa sœur pendant de longues années finit, avec l'aide du lac, par faire disparaître celle-ci. La protagoniste du texte « La fugitive » est la sœur de Geneviève dans « Avalon ». La nouvelle relate sa fuite et son passage dans l'île en question. « Trois souffles » retrace l'après-midi de pêche de Thomas, un garçonnet, avec son père qu'il voit rarement. « Comme des galets sur la grève » est narré par Paul, un père de famille qui doit fermer le chalet à l'approche de la saison froide et, du coup, se résigner à délaisser le lac qui l'apaise. Dans « L'étrangère », une noyée s'éveille chaque soir au fond du lac. Prisonnière du lieu et dépouillée de sa mémoire, elle erre près des rives en tentant de se remémorer sa vie passée. Enfin, « Plages de givre » laisse place au narrateur-personnage d'un roman inachevé. Celui-ci s'adresse à son auteure, qui l'a abandonné près de la fenêtre d'une maison au bord du lac. Bref, tous mes personnages, des êtres préoccupés, tourmentés, esseulés, sont attirés par ce plan d'eau. Ils y trouvent parfois un soulagement, un exutoire. D'autres y disparaissent, découvrant même ainsi une façon de fuir leur mal-être. Invariablement, le lac agit en tant que miroir (ou en tant que catalyseur) de leur psyché, de leur quête. Le fantastique fait irruption à des degrés divers dans toutes les nouvelles, se manifestant généralement par le biais de procédés propres à l'onirisme, étroitement liés à la focalisation et aux types de lieux diégétiques choisis.

Par la suite, la partie « étude » de la thèse, c'est-à-dire, *Rêver le « réel » : l'espace dans la nouvelle fantastique onirique*, s'attache d'une part à définir cette variante de fantastique, tant au plan événementiel que formel ; je l'envisage dans un contexte novellier, en m'intéressant particulièrement à sa spatialisation. Ceci fait, j'analyse les manifestations du fantastique onirique dans un corpus constitué de douze nouvelles issues de trois auteurs québécois le pratiquant : Aude, Hugues Corriveau et Danielle Dussault. Enfin, le dernier chapitre de la thèse consiste en un retour sur ma propre pratique et mes choix scripturaux, afin d'offrir un point de vue de praticienne sur ce que serait le fantastique onirique. En fait, la question que je pose dans cette thèse est la suivante : à partir de quel moment peut-on parler de fantastique onirique ? Ou, en d'autres mots, qu'est-ce qui distingue la nouvelle fantastique onirique des nouvelles néo-fantastiques ou proprement oniriques ? Voici comment j'entends tenter de répondre à cette interrogation.

Plus précisément, le chapitre premier de la partie « étude » revient sur les travaux théoriques inspirés par le fantastique, tant ceux portant sur ses principes généraux (Sigmund Freud, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Jean Fabre, Irène Bessière, et, du côté québécois, Michel Lord et Lise Morin) que ceux traitant de ses déclinaisons hybrides (Jean Le Guennec, Gwenhaël Ponnau, Fabre, Jean-Baptiste Baronian, Vax et Roland Bourneuf). Je pose alors les bases de ce qui peut être considéré comme sa variante onirique, après avoir réfléchi à la place de la référentialité dans le fantastique, et passé en revue certains travaux sur le rêve et sa présence dans littérature, dont ceux de Jacques Ninio (lequel a travaillé sur les processus psychiques dans une perspective autre que littéraire, mais néanmoins pertinente ici), de Frédéric Canovas, de Daiana Dula-Manoury et de Jean-Daniel Gollut.

Le chapitre deux est consacré à la notion d'espace, d'abord telle que vue par les théoriciens de la littérature l'ayant considérée de manière plus générale (Joseph Frank, Iouri

Lotman), puis dans une perspective générique (Jean Weisgerber), narratologique (Fernando Lambert) et, enfin, spécifiquement nouvellière (Michael Issacharoff, Pierre Tibi, Liliane Louvel et Claudine Verley, Daniel Grojnowski, Christiane Lahaie). Je me penche sur l'espace fantastique (étudié surtout d'un point de vue thématique, sauf par Vax et Fabre) ainsi que sur la place que le fantastique accorde au regard (Bessière, Rosemary Jackson et Simone Grossman) pour traiter spécifiquement de l'espace dans la nouvelle fantastique (tel qu'étudié, notamment, par Marc Boyer). À l'issue du chapitre deux, je présente un modèle théorique permettant d'étudier l'espace de la nouvelle fantastique onirique, dont la grille d'analyse figure en annexe I. Une telle approche aborde les textes en envisageant à la fois leurs stratégies narratives et de spatialisation générales, mais aussi certains procédés propres à la nouvelle et à sa spatialisation, au fantastique et à son espace, de même qu'à l'onirisme. C'est donc dire que, bien que le contenu événementiel des nouvelles ne soit pas négligé, leurs aspects stylistiques et narratifs seront abondamment commentés afin de mettre en lumière le fonctionnement de cette forme particulière de fantastique².

Dans les trois chapitres subséquents, j'applique mon modèle à des nouvelles fantastiques oniriques écrites par les trois auteurs retenus. J'y observe les manifestations de ce registre mixte, principalement au plan de la spatialisation, en mettant en évidence ce qui caractérise la pratique de chaque auteur. Le chapitre trois est consacré à Aude et à l'analyse de quatre nouvelles figurant dans *Banc de Brume* ou *Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*,

² Il me fallait accorder une place importante à la forme des textes. Comment pourrait-il en être autrement, alors que l'objectif de mon étude est de mieux comprendre leur fonctionnement, les nuances d'une pratique et d'un registre où tout est affaire de mixité, de dosage, d'ambiguïté ? En tant qu'écrivaine, particulièrement, je me passionne pour la forme, la construction, le style des textes, tout autant que pour leur contenu, les personnages qu'ils renferment, l'histoire qu'ils racontent. Certes, il ne s'agit pas de réduire une œuvre à des procédés. Une nouvelle n'est pas qu'un assemblage de stratégies et de choix narratifs. Elle renferme une part d'immense, une « âme » qui, heureusement, ne se laisse pas circonscrire par la théorie ou l'esthétique. Toutefois, il serait difficile de n'envisager que le contenu d'une œuvre puisque, comme le rappelle René Lapierre, « [...] c'est déjà entrer dans le travail de la forme que de transformer une réalité de fait pour arriver à exprimer une vérité que le réel ne contenait pas explicitement » (1994 : 10).

([1987] 2007) : « Les voyageurs blancs », « Soie mauve », « La montée du loup-garou » et « Fêlures ». Dans le chapitre quatre, portant sur Hugues Corriveau, je me concentre sur les nouvelles « Si petite dans la nuit », « Mademoiselle Daniélou », « Le rendez-vous du jardin des morts » et « Botaniste et dessinateur », toutes tirées de *Courants dangereux* (1994). Enfin, dans le chapitre cinq, je me penche sur les textes de Danielle Dussault, « Mea culpa », « Le rêve au bout des yeux », « Le pyjama bleu » (*L'Alcool froid* [1994]) et « Un signe de la main » (*Ça n'a jamais été toi* [1996]).

Le chapitre six opère un retour que j'espère éclairé sur ma pratique scripturale et sur le fantastique onirique présent dans *Comme des galets sur la grève*. C'est aussi l'occasion pour moi de réfléchir à l'importance de l'espace dans mon écriture et à son rôle dans le recueil (indissociable de la notion de focalisation), le tout en bénéficiant de la perspective renouvelée que les analyses des trois nouvelliers m'offrent.

Si je ne désire pas fixer dans une grille immuable cette pratique particulière qu'est le fantastique onirique, je souhaite toutefois, par cette thèse, poser sur elle un regard susceptible d'en expliciter le fonctionnement et les visées possibles dans une optique de recherche-crédation. Cette optique met en évidence, par l'analyse attentive d'un corpus ciblé, la richesse, la complexité et la profondeur de textes nouvelliers hybrides, trop rarement considérés par la critique et pourtant porteurs d'une sensibilité et d'une vision tout à fait actuelles, même lorsqu'elles s'aventurent dans des eaux troubles s'éloignant du réalisme. La nouvelle fantastique onirique transmet, en somme, une autre sorte de réel, une autre façon d'en rendre compte. Elle ouvre la porte d'un secret à demi révélé, celui que pressent Bourneuf lorsqu'il confie : « Ces nouvelles que je lis, celles que j'écris, toujours, me ramènent à cette question : et si le réel n'était pas ce que je crois ? Il me semble que, parfois, la réponse m'est soufflée » (1995 : 171).

COMME DES GALETS SUR LA GRÈVE (nouvelles)

De la route, on voyait que les oléandres remontaient perpendiculairement et allaient border les quatre côtés d'un espace carré qu'Éléonore apercevait tout entier, jusqu'au côté le plus éloigné du carré, où la haie d'oléandres semblait longer un ruisseau. Au milieu du carré, il n'y avait rien du tout, pas de maison, pas la moindre construction. Rien que la route, qui traversait le tout et s'arrêtait au ruisseau. Qu'y a-t-il eu ici ? se demanda-t-elle. Qu'y a-t-il eu, qui est à présent disparu ? Ou bien que devait-il y avoir, qui n'y est jamais venu ? Cela devait-il être une maison, un jardin ou un verger ? Ont-ils été chassés pour toujours, ou vont-ils revenir ?

Shirley Jackson (1979 : 24)

Portée par les courants, poussée par les vagues, entraînée irrésistiblement par toute la force de l'océan, la méduse dérive dans les fonds marins. Là où parvient la lumière et où commencent les ténèbres. [...] Suspendue, balancée, palpitante, la plus vulnérable et la plus insubstantielle des créatures, elle a pour la défendre la violence et la puissance de tout l'océan, auquel elle a confié son être, son devenir et sa volonté.

Mais ici s'élèvent les continents obstinés. Les bancs de sable et les falaises rocheuses s'avancent dans l'air, cet espace extérieur, lumineux et instable, sec, effrayant, où la vie ne trouve aucun soutien. Et maintenant, maintenant, les courants égarent, les vagues trahissent, rompant leur pacte, brisant leur cercle perpétuel pour s'élancer dans une écume épaisse vers l'air et les rochers, brisant le cercle...

Que fera la créature marine sur le sable sec exposé à la lumière ? Que fera l'esprit, chaque matin, en s'éveillant ?

Ursula K. Le Guin (1984 : 7-8)

Avatars

Te souviens-tu du lac de ton enfance ?

Te souviens-tu des longues baignades de fin de journée ? De l'heure où la nécessité transformait tes mouvements, où tu te risquais à nager un peu plus loin, malgré ton souffle moins régulier, malgré la fatigue qui sillonnait tes veines ?

Te souviens-tu de l'instant où tu perdais le fond, où le froid des courants apparaissait ? Ce moment où tu croyais sentir, sous tes pieds qui remuaient, la lente ondulation de corps blêmes.

L'eau, son silence. Tu t'y plongeais avec un pincement d'appréhension, mais tu ne t'y dérobaux jamais. Avancer en comptant chaque pas, t'immerger peu à peu malgré le froid, c'était une chance de faire corps avec le lac, avec ses habitants engloutis. Tu affrontais les claquements des vagues. Te mêlais à leur couleur vert bronze. Tu croyais te baigner dans le sang métallique d'une statue de titan.

Quand tes parents relâchaient leur surveillance, tu dépassais le bras de pierres marquant la zone de baignade. Tu t'en éloignais, chaque mouvement de tes bras te rapprochant un peu plus de ce qui te semblait le centre du lac. Ta vision d'enfant confondait la mesure. Jamais tu ne parvenais assez loin de la berge. Tu affrontais la houle comme sa promesse. Accomplissant dans le liquide une nage plus animale qu'humaine, pagayant à la manière d'un chiot, la tête relevée pour ne pas te noyer.

Au creux du lac, un lieu invisible, inviolé, qui t'attirait chaque fois davantage.

Tout en bas, au tréfonds.

Là-bas, si profondément enfouie sous les vagues qu'il ne te serait plus jamais nécessaire de clore les paupières, tes iris prendraient la couleur des grèves voilées de brume. À jamais captive des abysses, tu contemplerais les sarabandes qu'esquissent, hors du temps, les animaux pélagiques. À chaque instant, tu boirais le cordial des noyés.

Mais la bulle du rêve crevait.

Tes parents t'appelaient, fébriles, attiraient ton esprit hors du rythme de la nage. Désiraient que tu regagnes immédiatement le rivage. Malgré ces avertissements, tu continuais de t'éloigner, hésitant à peine dans ta nage, incapable de rebrousser chemin comme de te laisser couler vers le songe.

Tes parents criaient.

Un jour, ton père s'était jeté à l'eau pour te ramener. Tu t'étais figée en le voyant nager si maladroitement, confondu par son empressement, provoquant tant de remous inutiles. Ce spectacle te fatiguait. T'épuisait. Tu avais failli te laisser sombrer cet après-midi-là.

Avant que ton père ne te rejoigne, tu avais une fois de plus tourné le dos au rivage pour fixer, à l'est, la presqu'île cerclée de conifères, donjon qui se détachait dans la clarté de l'horizon. Au loin, tu avais vu un poisson jaillir hors de l'eau, crever dans un arc la surface liquide, sa peau d'écailles telles des gemmes dans l'air du jour.

Quelques secondes d'existence aérienne. Quelques instants dérobés à une autre vie. L'espace d'un bond, un sursaut de témérité. Voilà ce qui importait. Ce qui demeurait.

Ton père t'avait rattrapée, tremblant. Avait posé sa main sur ton épaule. Vous aviez regagné la rive, ensemble. En silence.

Le lendemain, sitôt retournée à l'eau, tu avais de nouveau franchi les limites. Juste pour voir.

En plongeant dans le lac, ils transgressent son territoire.

Ils l'ignorent, ces hommes et ces femmes qui reviennent chaque année lorsque le temps s'adoucit, qui emplissent les berges de sons disparates, de bruissements, de grondements. Ils crient, rient et soupirent, un essaim de résonnances qui se fraient un chemin jusqu'aux profondeurs qu'il habite.

Le lac est son enclave. Il se rappelle les rives dans leur jeunesse, les pousses aiguës, les racines des roseaux et des fougères qui mangeaient la boue. Il se souvient des eaux denses comme du sang, des créatures qui les peuplaient, de la transparence de leurs chairs ou de la dureté de leurs carapaces, dissoutes au gré de milliers de lunes parmi les alluvions. Toutes ces bêtes soustraites au changement, tatouées sur l'écorce du fond. Lui seul à présent retrace leur passage.

Lui, dont l'éveil remonte à l'enfance du monde, lui que l'espace et le temps ont épargné. Il sait l'usure des rocs sous-marins, les pièges sans fond, les crevasses perdues. Nulle région de ce lac ne lui est demeurée étrangère.

Il va parfois dormir dans les grottes sous la presqu'île. Dans des chambres hors d'atteinte de ceux qui vivent à la surface, où le calcaire a sculpté des fresques. Là, sur les tapis de mousse, il lui arrive de se laisser sombrer dans un sommeil de quelques mois.

Sa mémoire est vaste, mais elle se heurte maintenant aux limites du lac, incapable de passer les écluses, ces forteresses qui libèrent de minces filets d'eau. Celles qui ont scellé la pointe du lac où il contemplait jadis la lumière, chaque soir évanouie derrière la ligne brumeuse de l'horizon.

Il est issu d'une autre terre. À la source de sa mémoire, sa naissance, dans un lac aux falaises vertigineuses, fils de ces contrées où les rêves ont germé dans le sang des déesses. Au cœur du loch, il a meurtri son corps au contact des rochers millénaires, y mesurant sa souplesse, sa longueur. Sa peau de nuit, cuirasse aux reflets de nacre et d'onyx, ses nageoires comme des lames. Ses yeux d'abîme surplombant une gueule aux dents acérées, semblable à celles des monstres légendaires redoutés des hommes, qui les nommaient dragons, serpents de mer, sans jamais approcher la vérité, la réelle nature de ces bêtes.

Un jour vint la soif de l'ailleurs. Il se faufila alors par des failles secrètes, parcourut sous la terre les veines des rivières. Brutalement rejeté par les embouchures des torrents, il connut ensuite les océans, où il vécut longtemps, se perdit, se laissa aspirer par les dédales où proies et prédateurs jouaient le jeu de mort, croisant parfois parmi les coraux les carcasses de géants anciens. Il éprouvait alors, à son tour, l'intuition de la mort, la pourriture comme une tare dont il avait hérité.

Il ne vit jamais d'autres de sa race. Les créatures qu'il croisait, reptiles, poissons, cétacés, lui ressemblaient vaguement, mais elles étaient trop jeunes, trop neuves. Surtout, elles portaient toutes en elles le néant, un sceau qui les privait de conscience.

Laissant les années se perdre derrière lui, il poursuivit sa course, fouillant les côtes englouties, croisant les continents où des êtres bruissaient. Il dénicha un nouveau tunnel dont les eaux le conduisirent à un lac encore neuf qu'il s'appropriâ. Fort de ses périples, il festoya de la chair des poissons, fit siennes les rives et les criques. Sa présence en ces lieux, d'abord cataclysme, se fonda peu à peu dans l'habitude. Il devint discret, laissant le paysage autour de lui se modifier, perdre ses allures anarchiques et débridées, pendant que son esprit à lui se détachait du voyage.

Il y a longtemps que les ondes ont changé, que s'est refermé le couloir qui l'avait guidé jusqu'ici. À coups de grains de sable, la terre nouvelle l'a emprisonné, sans espoir de retour vers les

démesures du large. Ne lui reste plus qu'à écouter les murmures de la terre et des vagues. Le chant des courants.

Les hommes ont fini par atteindre les berges qui l'entourent. D'abord craintifs, car il se montrait plus souvent alors, ils ont fini par cesser de le voir. Comme s'il ne pouvait faire partie de leur univers, étranger à leur réalité, et que leur seule dénégation suffisait à l'anéantir, à le reléguer au rang de chimère. À présent, s'ils aperçoivent ses flancs par une nuit trop claire, s'ils l'entendent remonter brusquement à la surface, leur esprit le métamorphose en souche, en simple banc de poissons. En une bouffée d'angoisse qu'on dissipe aussitôt.

Il ne peut faire de même à leur égard. Les hommes sont venus pour rester, il le sait. Leur présence a foré de petites plaies dans ses pensées. Depuis quelques années, ils laissent s'écouler des poisons dans les eaux. Peut-être le tueront-ils à petit feu. Il ira alors s'échouer tout au fond du lac. Rejoindre les titans disparus à l'aube du monde.

Il a néanmoins cessé d'attendre la mort. Ne demeure que la lassitude, celle-là même qui l'empêche de prélever chez les hommes, à l'occasion, un tribut de chair et de sang. Il les épie parfois, les écoute briser le calme qui régnait jadis sur le lac.

Alors, surtout, la solitude le ronge.

Tu es revenue. Peut-être pour de bon. En arrivant, la voiture s'est enlisée dans le chemin d'entrée. À l'avant, de ton côté, une roue a calé dans un trou de vase. Un autre signe.

Renonçant à dégager le véhicule, tu as tout transporté à pied, en quelques trajets : tes bagages, peu nombreux, et quelques livres réunis dans une boîte de carton. Des orages, il y a deux jours, ont

ravagé la région, laissant les arbres et la végétation décoiffés, leurs feuilles pâles comme le ventre des poissons.

Il y a au moins quinze ans que tu n'es pas venue ici. En fait, tu avais précisément cet âge la dernière fois que tu as vu le lac et visité le chalet. Vous y aviez passé un ultime été en famille avant la séparation de tes parents. Par la suite, tu l'as délaissé. Tu préservais le lac uniquement en toi. Il est à présent redevenu le paysage nécessaire. Le risque que tu veux courir.

Tu avais oublié l'odeur d'ici. Mais, sur le pas de la porte, tous les parfums te sont revenus. Un mélange d'humus, d'algues et de sève de conifères qui demeure une fois à l'intérieur du chalet. S'y ajoutent les odeurs persistantes de la poussière et de l'humidité. Un air lourd pèse sur la grande pièce ouverte, estompe ses couleurs. Devant toi, la table de cuisine. Ses chaises disparates. Le vernis jauni des armoires. Les divans gris du coin salon, disposés en demi-cercle devant le foyer, sur un tapis de laine aux teintes de rouille et de cendre. Le rouge orangé, incongru de la porte de la salle de bains et, à gauche, trois petites portes accordéon. Fermées. Elles donnent sur les chambres. L'espace d'un instant, tu crois que quelqu'un y dort toujours et cette pensée t'effraie un peu.

Dehors, l'ambre bleuté, la mouvance des vagues qui morcèle le jour en une multitude de parcelles, les fractionne à travers les branches des arbres qui bordent la rive. Des éclats de verre et d'eau. En surimpression, les feuilles de fin d'été s'obscurcissent comme des bouts de papier crêpe.

Tu es revenue pour deux raisons. L'une d'entre elles est cette étendue d'eau qui ne t'a jamais quittée et dont tous tes rêves portent l'écho. Les songes les plus forts te laissent encore une impression de vertige, comme si on t'aspirait par-dessous, pour faire émerger le souvenir de tes baignades d'enfance.

Tu ne nageais pas bien, mais tu désirais constamment aller à l'eau. Tu ne pouvais faire autrement. Là seulement, tu trouvais un insolite apaisement qui te soulageait de tout le reste. Tu aurais voulu percevoir le fond, partager avec ceux qui y vivaient les énigmes cachées sous l'eau.

Le lac détient une partie de toi. Il l'a gardée même pendant ces années où tu l'as délaissé.

Mais l'idée de revenir s'est imposée il y a quelques semaines, jusqu'à devenir une nécessité. En fait, dès le dégel du printemps, ce qui coulait dans tes veines et charriait la douleur te poursuivait sans relâche.

Cela a eu lieu à l'aube. En novembre. Une occurrence parmi des milliards de trajectoires. L'homme que tu aimais revenait vers toi, regagnait votre ville après un séjour dans une métropole lointaine. Il devait rouler à haute vitesse. Pas par défi. Simplement parce qu'à l'aube, sur les routes esseulées, on se croit toujours exclu des règles qui gouvernent le monde. On se dit que les pneus n'adhèrent plus à l'asphalte mais flottent à quelques centimètres du sol, que l'on fait partie d'une harmonie silencieuse et que l'horizon nous guide, nous tient bien arrimé le long des rubans de bitume et de gravier.

Seulement, ce jour-là, l'équilibre s'était brisé. Le soleil naissant faisait luire le givre qui recouvrait la campagne, comme un avertissement. La veille, toutes les saisons s'étaient heurtées dans le ciel, en une seule convulsion. Neige, pluie, verglas avaient tour à tour laqué la chaussée d'un vernis sournois.

Et, porté par un élan trop violent, l'homme que tu attendais s'était perdu. Le temps d'un battement de paupières, la pression d'une paume sur le volant, le naufrage.

La voiture a quitté la route dans un spasme, comme attirée par le plus puissant des astres, et il y a eu l'impact, le baiser carnivore du sol, de la glace. La terre s'est ouverte au contact du métal, le véhicule tranchant un sillon comme une plaie, un rai de nuit brouillant l'aurore.

Au bout, des débris qui crachent la fin. On aurait dit que la terre accueillait l'homme, le prenait irrémédiablement en elle. Que celui-ci s'aventurait déjà dans le royaume des pierres aveugles, sur l'unique chemin qui s'offrait désormais à lui.

Pourtant, il vivait encore. Ses poumons cherchaient toujours l'air, quand tu as rejoint son chevet. Là, devant son corps et sa pâleur, tu as pleuré. Tes larmes ont glissé le long de sa tempe, près de son œil clos, ceint d'ecchymoses. Tu as parcouru des doigts son épaule, son bras libre. À leur contact, tu croyais effleurer la nudité de ses os. Le chuintement irrégulier de son souffle se mêlait au son du vent au-dehors. Ta main le caressant, tout le silence aspiré au fond du soir.

Cela avait duré très longtemps. Quelques secondes ou quelques semaines. Tu oscillais entre l'hôpital et le monde des vivants. Lui dormait toujours dans le giron de novembre. Il ne s'était plus réveillé, n'avait plus posé son regard sur ton front brûlant. Il s'était dissous, doucement, un soir où la neige s'amoncelait en dunes autour de vous, recouvrant la terre, la bordant sous un drap de craie. Tu dormais profondément au moment de sa mort, ton corps rompu aux angles durs d'un fauteuil d'hôpital.

Les mois suivants, tu as à peine ouvert la bouche. Gelée au cœur de l'hiver comme ces figures furtives que le givre dessine sur les fenêtres. Après la débâcle des glaces, tu étais réapparue. Vivante. Les rêves de l'ailleurs égarés, si loin, hors de portée de tes mains, de ta chair.

Votre appartement te repoussait. L'ordre des choses y était devenu insensé, chaque objet, chaque geste dépouillé de son sens. Les vestiges de son regard laissaient partout de profondes empreintes dans lesquelles tu désirais t'enfoncer, très loin. Les jours s'écoulaient, bousculant les pierres gelées. Le manque, comme un couteau au ventre. La fatigue de traverser le deuil, de porter l'oubli tel un harnais, de dénouer si lentement tes habitudes emmêlées dans trop de jours, la si grande fatigue, tout s'y enlisait. Alors, tu es partie. Vers le lac.

Dans le chalet retrouvé, aucun bruit, sinon le rythme de ta respiration. Si faible, tout à coup. Il faudrait ouvrir les fenêtres, laisser entrer l'air et la lumière, surtout dans les chambres. Tu devrais choisir dans laquelle tu dormiras. Pas celle des parents. Les murs vert olive et le vieux crucifix terni t'ont toujours dérangée. Dans cette pièce, il te semblait sentir des milliers d'yeux t'épier, remuer des paupières sous le papier peint. Le sommeil ne venait jamais dans le lit trop vaste.

Ta chambre d'enfant fera l'affaire. Le petit lit de fer grince alors que tu y déposes ton sac. Le jour peine à traverser les rideaux de jute. Quelle heure est-il ? Tu n'as pas de montre. Se trouve-t-il une horloge ici ? Tu en doutes. De l'intérieur, le soir paraît déjà sur le point de tomber. Pourtant, en écartant le tissu raidi, tu te rends compte que l'après-midi est à peine entamé.

La même vieille commode, contre le mur opposé au lit. Juste en haut du meuble, deux punaises retiennent une photo de toi. Tu dois avoir sept ou huit ans, les cheveux coiffés en lulus. Tu portes un maillot de bain trempé, tu grelottes, les bras le long du corps, un sourire pressé sur le visage. Tu attendais certainement de retourner te baigner, un peu contrariée par la séance de photographie sollicitée par ta mère. L'image semble friable sur le papier peint à fleurs.

Comment c'était d'être si petite, te souviens-tu ? Comment bougeais-tu dans l'étroitesse de ce corps, quelle sensation procurait cette peau élastique ? Quel parfum se dégageait de tes cheveux ? Dans l'eau, ils faisaient songer aux algues. Tu te rappelles, lorsque tu les portais très longs, sitôt entrée dans le lac, tu défaisais les nattes tressées par ta mère et tu plongeais la tête sous l'eau. Tu ouvrais les yeux et tu contempais l'ondulation de tes mèches blondes. Tu t'imaginais devenir un être à demi végétal, ondine nourrissant sa chevelure à même les flots de sa naissance.

Mais il te fallait bien émerger, tes poumons n'apprenaient pas à se passer d'oxygène. En reprenant ton souffle, impossible de te leurrer : le soleil détachait avec précision chaque élément du

décor, te montrait que tu appartenais à la race humaine. Qu'il fallait te résigner à vivre ainsi, petite fille en maillot de bain, frissonnante à cause du vent sur sa peau mouillée.

Tu essaies d'ouvrir la fenêtre de la chambre. Elle résiste un peu avant de laisser entrer la brise d'un coup sec, dans un essaim poussiéreux. Tu sors de ton sac l'unique photo que tu as emportée. Une photo de lui. Son visage de profil, ne dévoilant qu'un seul œil sombre, aux longs cils. Il regarde vers le sol. Tu avais pris le cliché sans le prévenir. Lui avais volé une part d'existence. Illusion d'un bout d'âme. Et c'est bien tout ce qui demeure, à présent. Tu détaches une des punaises qui retiennent ta photo d'enfance, dont un coin se déchire. Tu fixes la seconde image juste à côté.

Il est temps, désormais, de poser des gestes de vivante. Aérer le chalet. Actionner, derrière le bâtiment, la pompe qui permet la circulation de l'eau courante. Effectuer un dernier périple jusqu'à la voiture, sur le chemin ravagé par l'orage. Tu réinstalleras la lourde chaîne qui bloque l'accès aux véhicules, à laquelle on a suspendu un écriteau qui défend d'entrer.

Puis, quand la nuit sera tombée, tu descendras vers les vagues pour y baigner tes pieds. Tu lanceras quelques galets dans le noir, sans songer à compter les bonds qu'ils effectueront sur la houle. Les pensées du jour évanouies avec le soleil couchant, le lac nocturne deviendra pour toi océan. Sa frange de conifères, les rives et leurs excroissances s'aboliront, conquis par une marée au flux sépia.

Tu finiras par rentrer te coucher. La respiration liquide t'aura engourdie, apaisée. Tu ne fermeras pas à clef la porte du chalet. Quelle importance. Qui s'aventurerait jusqu'ici ? Tu es parvenue au creux d'un abri, d'une parcelle de terrain protégé. L'oubli et le silence te dissimulent, déposent une chape d'ombre sur le chalet. Et, telle une amulette, la chaîne défend l'accès terrestre. Par la voie lacustre, viendra qui veut : noyé, épave, naufragé. Ce que la patience des eaux laissera passer, tu l'accepteras.

Dans ton lit de fillette, il te faudra de longues minutes pour trouver le sommeil. Mais quand, enfin, tu t'assoupiras, tes rêves abandonneront le sol et se faufleront dans le lac. Toute la nuit, tu entendras, venus de loin, des paroles de solitude et de lassitude. Des phrases sinueuses. Tu suivras ces mots-fossiles, dont seule la surface élimée du sens te parviendra.

Il te semblera qu'on t'accompagne quelque part où tes yeux ne se sont jamais posés. Que les courants te murmurent un chant élusif. Comme pour célébrer ton retour.

Il lui plairait de rêver.

Il a longtemps envisagé les songes comme d'instables illusions, rien de plus que quelques abandons dans le noir, le long de couloirs à peine troublés par son passage. Son propre sommeil se déroulait ainsi. Des reprises de ses parcours en éveil, où l'étrange et l'insolite ne s'immisçaient jamais.

Après son arrivée en ce lieu, il fut le témoin du sommeil de nombreuses créatures. Les bêtes aquatiques, comme celles vivant sur les berges. Le tressaillement de leurs pupilles folles sous leurs paupières révélait des images de poursuites, de fugaces éclairs d'angoisse et de satiété. Plus tard, il épia des hommes et des femmes de peuples dispersés aujourd'hui, qui côtoyaient le lac sans y semer le désordre. Il se rappelle leurs peurs et leurs fascinations face aux énigmes que le sommeil leur livrait, auxquelles se mêlaient l'attente et la fébrilité, le besoin d'y dénicher signes et présages. Le gage d'un enfant en santé, d'un hiver sans ventre vide. Alors, au milieu de leur repos, des rythmes émergeaient, faisaient tourbillonner des visages aux gueules ouvertes, laissaient deviner le grotesque des corps. Les étreintes des flammes donnaient naissance à de nouveaux soleils. Au pied des

montagnes naissaient mille langages. Dans leurs mains palpitaient des pierres sanguines. Le feu et l'eau s'interpénétrant, les bois avalaient le bleu. Prenaient la teinte du ciel nocturne.

Ils nommaient présage l'épée crevant le ventre du ver, le vol de la chouette, la chute d'un corps du haut d'une falaise. Ils tentaient de lire dans les cieux renversés le chemin des étoiles. Et parfois, c'était rare, un de ces hommes, une de ces femmes décelait, aux frontières des continents de son rêve, l'ébauche d'une nageoire remuant l'obscurité. Les reflets coruscants d'un minéral qui se consume. Le souvenir d'un voyage dans le ventre du monde.

Ces charades qui parvenaient à lui au fil des nuits aiguïsèrent sa curiosité, au fur et à mesure que leurs paroles lui arrivaient. Hélas, la plupart des rêveurs engendraient maintenant des songes bien plus ternes. Des coquilles vides. Mais pas tous. Certains demeuraient liés à des images dépourvues d'âge, sans qu'ils en comprennent bien la raison, sans qu'ils puissent en décoder les énigmes. À l'occasion, l'un d'eux séjournait près du lac. La couleur ravivait alors les nuits de celui qui attendait, tapi sous les eaux.

Il pouvait ainsi approcher le rêve, sans être en mesure d'en faire l'expérience. On lui refusait les songes, comme la mort. Demeurait la consolation d'évoluer dans un univers où le jour et la nuit n'apparaissent pas comme à la surface. Rien ne le rattache au régime diurne ou nocturne ; lorsque le sommeil vient, il s'y abandonne sans égards pour l'astre suspendu là-haut.

Il partage avec tous les êtres aquatiques un don d'évanescence. Ici, chacun possède ses armes, ses parures, ses défenses en trompe-l'œil. Les vivants n'ont d'autre choix que de s'accorder aux modulations des courants, dans leurs mouvances. La chair qu'il habite ne déroge pas à ces règles. Il demeure la bête du lac. Comment ceux qui l'aperçoivent pourraient-ils connaître sa vraie nature, puisqu'il sait se camoufler à même son univers, se réinventer malgré la fuite des années ?

Ses yeux, qui ne peuvent tenir longtemps sans le voile liquide qui les apaise, se risquent encore à la surface mais y perdent leur acuité. Surtout sous le soleil qui dessèche, contre le vent qui coupe. Il lui faut, pour connaître ce qui se passe en surface, solliciter ses autres sens, appeler à lui les paroles et les plaintes, les turbulences, les mouvements et, ainsi, croire que presque rien ne lui échappe.

À travers ses déplacements, sous l'eau ou sur sa frange de vagues, conscient de la frontière tracée par l'air sec, il parcourt l'étendue du lac. Visite chaque anfractuosité, chaque gouffre. Au plus profond, il se plaît à provoquer dans son sillage des nuages de tempête.

Quel univers sinon le sien pourrait se confondre avec le monde des chimères ? Le lac partage avec lui tant de zones floues, dans ses failles qui s'enfoncent jusqu'au cœur de la terre, dans les pièges tendus par la fange des marais. Les rêves y tissent la trame de son existence, liée à ces eaux comme aux confins d'autres univers. Lui qui a depuis longtemps cessé d'égrener les sables des siècles qui passent, qui en perçoit encore les échos, ne serait-il jamais passé dans les rêves des autres ?

Comment savoir où mènent les dédales sombres où il s'égare, nuit après nuit ? Il ressent parfois l'envie de pousser plus loin ses intrusions. L'envie de savoir pourquoi, sur l'envers de son monde, des êtres sondent eux aussi l'inconnu, parcourent les chemins à la recherche de rives nouvelles. Il voudrait partager leur soif. Quelques fragments d'existence. Mêler à son sang d'autres détresses. Les images de ceux qui cherchent. Accueillir leur soif de se perdre, de s'oblitérer.

Tu t'éveilles tard, dans le chalet sans horloge. Ta bouche est sèche. Ta langue, une pierre. Tu as dormi d'un sommeil différent de celui que tu endures depuis la mort de l'autre. Pas paisible, mais moins douloureux. Dépourvu de l'impression d'avoir passé la nuit dans un nid de tôle qui mordait ta peau, entravait tes membres dans des coulées de terre froide.

De la nuit dernière, tu gardes la sensation d'avoir été secouée par une houle sans relâche, alors que ton corps perdait toute pesanteur et que se dessinait l'impression d'être suivie. Une seule certitude : il ne s'agissait pas de celui que tu as laissé, enseveli sous la ville.

C'est difficile, mais tu lèves les yeux vers sa photographie. La gravité, comme un voile, pèse sur tes épaules lorsque tu contemples son visage. Tu ne flottes plus. Chacun de tes membres s'emplit de plomb. Non. Les impressions de cette nuit s'apparentent davantage à l'autre image, celle qui te représente, enfant, saisie entre deux baignades. Un spasme les relie. Une attirance à demi avouée pour les profondeurs.

Tu te lèves, te diriges vers l'évier de la cuisine. Le calcaire a envahi ses robinets. Tu prends un verre dans l'armoire au-dessus, un de ces verres aux motifs de cartes à jouer que tes parents récupéraient pour le chalet. Tu remplis le verre à trois reprises, avalant à chaque fois l'eau glacée d'une traite. Elle laisse un goût de fer sur ta langue. Ta soif n'en finit pas. Une soif de naufragée.

Tu ne sais pas quoi faire de la journée. Peut-être te baigneras-tu ; peut-être essaieras-tu d'extirper de la remise le vieux canot de ton père, juste pour vérifier son état. Il ne te déplairait pas de te promener sur l'eau. De glisser en silence sur sa surface, tels ces insectes graciles qui vivent sans connaître de lendemain.

Tu es libre. Aucune montre pour baliser le passage du temps. Les heures filent autour de toi. Elles t'évitent, certainement. Veillent à peine à ce que bougent les nuages, descende le soleil, souffle le vent qui fait frémir les arbres.

Tu traînes le canot jusqu'à la rive, non sans peine. Consciente des dommages que le contact du sol peut infliger à la coque. Qu'importe, puisque personne, toi exceptée, ne l'utilisera désormais.

Tu ne t'es pas baignée. Tu as seulement retiré tes chaussures pour t'aventurer sur le quai. Un amoncellement de grosses pierres, un pan de roc qui s'avance dans l'eau, patiemment assemblé par ton père et tes oncles, avant ta naissance, et qui n'a rien à voir avec les habituelles constructions de bois. Il t'a toujours fait te sentir minuscule. Tu y marchais avec précaution, comme si tu t'aventurais sur le terrain de jeux d'un géant qui se serait amusé, un jour, à ébaucher les fondations d'un château, mais qui se serait lassé alors que seules les douves prenaient forme. À l'occasion, la surface inégale du quai accueillait une flaque où un petit poisson était tenu prisonnier, abandonné dans la forteresse du géant par une vague trop puissante. Tu secourais l'animal en formant une coupe avec tes mains. Tu le rejetais à l'eau. Il s'enfuyait et tu reniflais tes paumes en essayant de mémoriser son odeur.

Tu parviens au bout du quai sans mal. À partir de là, le lac devient vite très profond. Le sol descend sans prévenir. L'eau est presque noire. Vous l'avez tous appris, dans votre famille, dès votre plus jeune âge.

Quelques nuages s'amoncellent dans le ciel, alors que tu t'accroupis sur la dernière pierre, en tentant d'apercevoir ton reflet sur la surface mouvante.

Rien. Ou, alors, un visage dont les traits demeurent incertains. Tu as peine à te reconnaître. De tes doigts, tu effleures l'eau. Un vertige, un engourdissement. Ton mince corps d'enfant qui nage vers le centre du lac, balancé par les mouvements des vagues. Si loin du cœur.

Tu décides de ne pas te jeter à l'eau. Pas encore.

Patience. Retourne pour l'instant à la terre. Reviens à la rive. Laisse le soir s'étendre sur l'eau. Va dormir, bordée par le souvenir d'yeux aux iris sombres, le souffle du sable sur ta peau sèche. Rien

ne marquera plus le glissement du temps autour de toi, sinon les jeux de la lumière et de l'obscurité. L'existence tout entière contenue dans l'extrême beauté des paysages.

Le second matin te trouve étendue sur le dos, les bras en croix. Ta soif est revenue et tu découvres, en repliant tes membres, que ton épiderme commence à prendre une texture rêche. Des réseaux de fines lignes se dessinent sur l'intérieur de tes bras, sur ton ventre, tes cuisses, leur donnant une allure reptilienne. On dirait que tu reviens d'un long périple dans le désert. Pourtant, ta peau, que tu as préservée du soleil tout l'été, est d'une pâleur de nacre. Avais-tu déjà remarqué à quel point elle était blême ?

Tu passes de longues minutes à t'enduire d'une crème au parfum trop fort, qui te rappelle le musc et l'ambre. Ses effluves envahissent toute la pièce. Tu penses que le chalet en sera bientôt saturé. Dans ton rêve, cette nuit, il planait un arôme semblable. Tout ce qui t'entourait, vague et indistinct, baignait dans un fluide où tu te mouvais sans effort. Où tu ne ressentais plus rien.

Il pleut depuis ton réveil. Tu passes tout de même plusieurs heures dehors, couchée sur l'herbe devant le chalet, tes yeux parcourant tel un souffle la pelure des vagues. L'averse rassasie ta peau, comble les chemins du labyrinthe que la nuit a gravé sur ton corps. Il fait plutôt frais à l'extérieur, mais cela ne t'incommode pas. Tu as l'impression d'être enfin insensible.

Étendue ainsi sur le sol, tu dois ressembler à une gisante. Cette pensée réveille avec fulgurance des images de lui, mais la douleur perd rapidement son acuité. Elle s'enfuit, repoussée par-delà la rive d'en face.

Car un remous happe ton regard, bouleverse la surface crénelée. Quelque chose émerge. Quelque chose de vivant, assez loin de la rive mais suffisamment près pour te prouver que cela est bien en train de se matérialiser, de se révéler telle une éclipse d'eau.

Tu vois un dos. Un large dos de couleur foncée. La bête auquel il appartient doit être énorme. Tu ne peux qu'imaginer les dimensions de ce corps à l'échine bombée. On dirait un canot renversé. Un dos chimérique qui évoque le danger et le secret. Qui se trouve là, en dépit de toute logique. Du moins, de celle que les hommes ont érigée en barrage contre le monde.

La bête se déplace rapidement. Maintient sa tête et sa queue submergées. Tu penses à ces histoires de noyés disparus à jamais, aux remous étranges dont on raconte qu'ils font parfois chanceler les chaloupes des pêcheurs. Aux zones insondables du lac, où déambulent des poissons monstrueux. À la presque île enveloppée de silence. À la pulsation qui émanait des eaux, au contact de ta chair d'enfant. Pourtant, la présence de la bête ne t'étonne pas, ne trouble pas ta quiétude.

D'ailleurs, il a disparu, ce visiteur insolite, après avoir fendu la surface sur plusieurs mètres, si rapidement. À croire que rien ne l'entrave. Ni contrainte ni souvenir. Sous l'averse, cette présence fait sens. Elle a tracé son passage, une nouvelle ligne d'horizon, puis s'est estompée sous des gouttes de mercure.

Tu retournes à l'intérieur du chalet, ne prends même pas la peine de te sécher. La pluie redouble d'intensité. Le vent rassemble ses forces. Un orage va éclater.

Tu ne fermes pas les fenêtres. Tu imagines les rafales océaniques, la fureur des typhons, une mer d'apocalypse. Et tu désires y plonger. Connaître une fois pour toutes leur déchaînement.

Tu glisseras vite dans le sommeil, ce soir, bercée par les mugissements de la nature, tandis que l'eau, partout, lavera la terre.

Cette nuit, il sent le lac agité de remous inhabituels. Très haut, au-dessus de lui, sur le plafond qui le dissimule et le protège, une eau différente s'abat. Des myriades de gouttes aiguës, transportant avec elles les restes d'une poussière au goût de lune.

La nouvelle eau se mêle à l'ancienne, dont elle modifie comme à chaque fois la saveur, le parfum, la sensation qu'elle procure à sa peau lorsqu'il s'élance à travers les courants décuplés. Les tourmentes rendent le lac minéral. Presque métallique. Cette nuit, surtout, il s'assombrit, se brouille, même pour ses occupants, traversés par les échos de la tempête qui s'abat sur les rives. Fragiles, les plus petites créatures se sont enfouies dans la vase, ont cherché asile dans les crevasses. Nul ne désire s'offrir en pâture à la violence qui remue les alentours.

Lui seul se risque à naviguer. Tandis qu'il se laisse porter par les spasmes de l'eau, il reçoit de temps à autre une charge de clarté, accompagnée de craquements vertigineux. Il sait que, dans les cieux, des forces sans âge sont à l'œuvre, étendant leurs bras de foudre vers la terre. La touchant. La blessant.

À chaque tempête, la même aspiration, la même poussée vers des lieux hors d'atteinte. S'il ferme les yeux, s'il se laisse dériver suffisamment longtemps, peut-être arrivera-t-il à se persuader qu'il s'est évadé, qu'il coule enfin vers l'inconnu. Mais les limites de sa cellule ne se laissent pas facilement oublier.

Cette fois, néanmoins, il se détourne de son propre abandon. Car, au milieu des houles et des nuées qui envahissent l'espace, il aperçoit une silhouette étrangère à son domaine. Une créature qui flotte, inerte, et dont il peut discerner les quatre membres, sans nageoires.

Une femme. Peut-être s'agit-il d'un corps sans vie, perdu depuis peu. Au fil des années, il a rencontré plusieurs de ces épaves. Le voile de nacre sur leurs yeux le fascinait, comme leur bouche ouverte en un cercle parfait, figée dans l'appel d'un dernier souffle. Il les suivait parfois, alors que les

courants les entraînaient vers les failles, ces gueules étroites qui avalent les morts mais lui refusent le passage.

Les hommes et les femmes redoutent ces régions du lac, qu'ils disent sans fond. Certains savent que l'on y trouve des poissons énormes et que, si leurs disparus s'y dirigent, il vaut mieux abandonner l'espoir de les retrouver.

Malgré sa transparence, la femme qu'il observe à présent n'est pas morte. Il peut voir la vie qui coule sous sa peau. Elle n'est ni rigide ni boursouflée comme les corps à la dérive. Ses yeux s'agitent légèrement sous ses paupières. Elle respire. Ses membres antérieurs sont repliés vers sa poitrine, comme si elle serrait un autre être contre elle.

Il comprend que la femme n'est pas vraiment présente. Qu'elle participe de deux univers à la fois, suspendue entre l'eau et le sable. Elle repose ailleurs. Sur la rive, peut-être. Rien ne semble l'atteindre. Il a devant lui une image à moitié vivante. Un reflet qui ne parvient pas totalement à se faire chair.

Il s'approche d'elle en décrivant de larges cercles qu'il referme sans hâte. L'eau lui paraît chargée d'autres sensations que les siennes. Des images se superposent à celle de la femme. De longues plaines se déroulent devant ses yeux, recouvertes de plantes d'où s'échappent parfois des fragments qui flottent dans l'air en des mouvements semblables à ceux des algues. Suivent ces végétaux immenses au corps d'écorce, d'espèces qu'il ne reconnaît pas, qui lui rappellent pourtant ceux qui bordent le lac. Apparaissent ensuite des amalgames de constructions verticales, toutes en hauteur, aux surfaces recouvertes de plaques miroitantes. À leurs pieds, des insectes aux carapaces de fer sillonnent des lacets bordés de lumière et de fumée. Tout respire la poussière.

Il devine, avec soulagement, qu'il ne lui sera jamais donné de visiter ce lieu.

Il distingue maintenant un espace vert, très calme, où sont disposées de nombreuses pierres taillées. L'image se concentre sur l'une d'entre elles. Il ne reconnaît pas les inscriptions qu'elle porte, mais il ressent à sa vue une douleur qui le confond.

C'est elle, la femme, qui émet tous ces tableaux solitaires. Étrangement familiers. Une dernière vision où figure son lac. Dans un passé très proche, une petite fille entre dans les eaux. Elle se met à nager, en surface. Bouge mal, encore peu habituée à se mouvoir dans cet élément.

Il comprend combien elle occupe ces eaux de manière incomplète. Combien elle désire prendre le large.

Il la quitte. Pour l'instant. Abandonne la blessure de ses songes.

L'orage de la veille a rendu l'air vif. Le sous-bois recompose lentement ses parfums, encore dilués par le vent qui s'attarde. Tu ne voulais pas t'éveiller tout de suite, retenue par une amarre portant la trace de ton sommeil. Ton corps ne perçoit pas le contact des draps. Malgré tes yeux fermés, la chambre semble claire comme le jour.

Un flot de lumière. Ta conscience se ranime. Tu n'es pas dans ton lit. Bien sûr que non. Regarde-toi, étendue sur la rive, la moitié du corps hors de l'eau, les vagues qui recouvrent tes jambes d'une couverture frémissante. Engourdie, tu te lèves et tu aperçois l'empreinte de ta silhouette dans le sable humide. À tes cheveux se mêlent des algues fines. Tu n'as pas froid. Combien de temps as-tu dormi, bordée par le lac ? Quels gestes meublent le vide entre le moment où tu t'es assoupie dans le chalet et celui où la lumière t'a trouvée sur la rive ? Tu t'es pourtant déplacée sans heurts, tu as apparemment quitté ta chambre en plein cœur de la tempête, sans te perdre au fond des ombres,

sans que les éclairs ne t'atteignent. Mais pourquoi t'être allongée au pied des eaux ? Tu ne trouves pas. C'est le secret de la nuit.

Tes rêves remontent. Ils lèchent tes pensées tandis que les vagues ratissent le sable, te murmurent que tu as bien visité le lac après le crépuscule. Tout ira de soi à présent. Il s'agira maintenant de retrouver le chemin tracé par tes rêves. De laisser le courant te porter. Tu quittes la rive et l'empreinte de ta silhouette s'efface peu à peu. À la surface du lac, l'aube se fractionne en une pluie de lumières. La journée sera courte. Les berges se replient sur toi. Bien que, partout autour, les oiseaux modulent leurs chants aigus, tu évolues dans le silence.

À l'intérieur du chalet, les objets attendent, indifférents. Dans ta chambre, tu libères les deux photographies épinglées au mur. La plus ancienne laisse un rectangle d'ombre sur le papier peint, silhouette qu'aucune houle ne viendra effacer.

Les images à la main, tu sors. Personne pour te dire de refermer la porte derrière toi. Elle demeurera ouverte sur le décor de ton enfance. Sur la porte rouge sang qui se détache de tout le reste.

Tu marches vers le lac, sur le sentier de pierres plates, et t'arrêtes juste avant que la terre ne laisse place, sous tes pieds, au sable rocailleux. Tu t'agenouilles face au quai. Tu creuses le sol. Ton bras s'enfonce jusqu'au coude. Tu sais qu'il faut t'arrêter là. Si tu continuais, le sol s'emplierait d'eau.

Tu déposes les images dans la fosse. D'abord, le portrait de l'autre, puis le tien. Le cliché de ton enfance, comme un linceul sur le souvenir de son visage feutré. En retombant, la terre fait sur le papier un bruit d'averse. Sur le trou comblé, tu places une pierre polie par les vagues, arrachée au quai. Elle est parfaite, ovoïde, douce et dure comme l'aube.

Toute aspérité abolie.

À la gauche du quai, toujours amarré à un tronc d'arbre effondré sur la rive, le canot attend comme tu l'as laissé, secoué de petits frémissements, à l'unisson avec le lac. Alors que tu prends place dans l'embarcation, les avirons font un bruit d'os dans la carcasse creuse.

Lorsque le silence revient, ponctué par les secousses des vagues, tu es immobile, assise toute droite sur le banc de bois, tes mains sèches et terreuses reposant sur tes genoux. Tu observes sans trop de surprise ton épiderme. Presque insensible au froid, il a pourtant soif, soif comme tu ne l'aurais jamais cru possible. Mais tu ne te lèveras pas, même pour apaiser le cri qui parcourt chaque parcelle de ton corps.

Rien ne détournera ton attente. Jusqu'à la tombée de la nuit. Tu veilles au repli du jour, suivant la course du soleil dans le ciel. Tu es devenue sentinelle de roc. Tes cheveux, une bannière qui s'agite dans le vent.

Les heures se sont dérobées. Autour du lac silencieux, les couleurs disparaissent. Les bois se voilent à nouveau de velours noir, le ciel redevient gris. Les quelques lumières écloses le long des rives se confondent au reflet des étoiles. Tu dénoues la corde qui retient le canot et, à l'aide d'un aviron, tu le guides sur l'eau. Un goût de terre envahit ta bouche. Tu sais que ce sera la dernière fois. Tu pagaies doucement, en parallèle avec le quai qui te semble tout à coup gigantesque, comme si tu longuais un fjord. Tu te diriges droit devant, sans te hâter, laissant le canot glisser sur la houle à peine perceptible. Tu ne crains pas de t'égarer ; tu sais exactement où tu te diriges. Un sillon invisible te guide.

T'amène vers le centre du lac.

Le centre de tout.

Sous toi, bien en-dessous, dans les ténèbres, tu sais qu'une créature millénaire évolue. Tu sais qu'elle respire les flots glacés, sans douleur, ses yeux comme des miroirs portant en germe les échos

des astres. Sans la voir, tu peux suivre ses mouvements. Le lac te reconnaît. Tu es persuadée qu'il se remémore chacun de tes mouvements au sein de ses eaux. Chaque coup d'aviron te le répète, tandis que tu te diriges loin de la terre. Tu connais l'endroit précis où tu dois t'arrêter. Tu le sens lorsque, en ton propre centre, un vertige se dessine, comme si on t'aspirait vers le bas.

Le canot s'immobilise, balancé doucement par le rythme de l'eau. Tu reposes l'aviron à côté de son frère jumeau. Une nouvelle fois, ce bruit d'ossements entrechoqués, amplifié par la quiétude environnante. Tu retires tes vêtements, en fais une boule que tu déposes au fond de la coque. Tes mains, en froissant le tissu, ravivent le souvenir de ses vêtements à lui, que tu as serré contre toi jusqu'à les user, que tu as respirés jusqu'à ce que toute odeur soit dissipée. Assise dans le canot, tu offres un dernier regard à la rive obscure, où se cache le chalet familial. La ligne des conifères se détache du ciel, sombre comme des cils.

Au fond du lac, un mouvement s'intensifie, une lente ondulation qui crée des remous. Ton esquif est bercé. Secoué. Bousculé. Tu empoignes le rebord du canot. Trop fort. Ta main glisse sur l'arête relevée d'une plaque de métal. Ta paume s'ouvre aussitôt en son milieu et tu sens naître, à même ta chair qui palpite, une petite rivière de sang. Le liquide pourpre et chaud serpente le long de tes doigts, s'enfuit dans l'eau, se dilue dans les vagues.

C'est sans remords que tu quittes le banc de bois pour plonger silencieusement dans les eaux, vers le cœur du lac. Tu te laisses couler, les yeux ouverts, retrouvant un mouvement qui a pris naissance il y a longtemps.

Tes yeux s'adaptent à l'eau nocturne. Ta peau ressent la caresse des courants. Tu murmures un nom. Celui d'un étranger. À travers celui qui te rejoint, dans ses pupilles de lave polie, dans le tourbillon qui oblitère vos solitudes, mêlant les chairs et abolissant la douleur, tu acceptes d'oublier la terre.

Il est là, alors qu'elle tombe dans l'eau. Il ressent enfin sa présence, tangible, entière, unifiée. Il l'a devinée avant même de la voir, par le sang qu'elle a versé.

À présent, elle est davantage qu'un reflet planant à travers les courants. Il distingue la pâleur de ses iris. Délestés du voile de brume qui les brouillait. Elle intègre sans crainte l'obscurité et le froid qui les enveloppent.

Il s'approche d'elle, sans hâte.

Sa descente se poursuit doucement, ses cheveux ondulent tels ceux d'une sirène. Ce qui demeure d'elle ne peut être faux. Elle a laissé tout artifice derrière.

Plus rien ne le séparera de la femme aux songes de terre. Son corps serpentin s'enroule autour d'elle. L'enveloppe dans une étreinte implacable, comme un baume qui broierait ses membres, jusqu'à ce qu'ils soient soudés l'un à l'autre. Jusqu'à ce qu'elle accueille le souffle liquide, le lent chuchotement des siècles.

Devant eux, il n'y a que des horizons iridescents.

Avalon

Il pleut sur le lac ce matin. Geneviève distingue à peine la presqu'île qui se détache de la rive opposée. Il lui faut deviner sa silhouette, imaginer les arêtes charbonneuses de ses pins.

Avril s'étiole. Dehors, quelques pousses fragiles se détachent du sol noirci par les mois d'hiver. Les environs sont silencieux. Les voisins n'arrivent qu'à la fin mai. Ils n'osent jamais ouvrir leurs chalets avant que le printemps ne soit totalement gagné. On dirait qu'ils attendent que la permission leur soit donnée de revenir. Pourtant, la famille de Geneviève est arrivée ici il y a deux semaines déjà. Le père, depuis deux ans et demi, ne travaille plus. La mère est toujours fatiguée. Même si l'endroit leur fait mal, ils insistent, sans jamais s'expliquer, pour revenir tous les ans. Chaque fois un peu plus tôt dans la saison. En quête de signes qu'ils auraient oubliés, de bribes d'espoir emmêlées aux branches des arbres. Ils traînent avec eux Geneviève et son frère, les transportent, chaque jour de la semaine, à l'école du village où leur maison est située. Une heure de route à l'aller, autant au retour. Un va-et-vient harassant au sujet duquel les enfants n'osent rien dire. Ne pas questionner le choix de leurs parents. Passer les fins de semaine sans amis, à attendre que les autres riverains reviennent. Supporter le vide de la présence. Le poids de l'absence.

Pour Geneviève, dans les environs, il n'y a que sa famille et les oiseaux. Le bruit feutré de

leur envol, leurs chants étranges. Tous les soirs, un huard sillonne les eaux devant le chalet. Geneviève le guette, de la fenêtre de sa chambre qu'elle laisse toujours entrouverte. Même si elle ne peut le voir, elle se rassure lorsqu'elle entend son cri qui éveille en elle des images de la vie d'avant. Parfois, une femelle accompagne le huard. Geneviève, elle, demeure seule. Elle aime la pénombre odorante que les conifères lui procurent. Ne se lasse pas du rythme bruissant des vagues. Elle est heureuse que le terrain ne soit pas davantage défriché. Son désordre et sa végétation têtue réussissent, à certains moments, à lui faire croire qu'elle échappe à ce monde. À la sauvagerie et aux secrets qui ont infiltré les murs.

Quand Geneviève était plus petite, elle gagnait le bord du lac pour grimper sur des rochers léchés par les flots, sous le tronc convulsé d'une épinette agrippée à la berge ; elle tentait d'appeler les brumes qui la guideraient vers une île fabuleuse. Vers Avalon, où les prêtresses posaient leurs pieds nus sur l'herbe humide, où d'anciennes prières étaient murmurées à l'ombre des tertres. Elle devenait Morgane exilée, parcourant les forêts de Bretagne, semant ses sortilèges comme des traînées de fumée, appelant sa terre natale sans pouvoir la rejoindre. Pendant ce temps, comme un bras déployé de la rive, la presqu'île sauvage et silencieuse lui faisait face. Attendait peut-être qu'elle prononce la bonne incantation.

À l'automne, lors des dernières visites avant la fermeture du chalet pour l'hiver, elle se déchaussait, malgré le froid, et elle courait sur le tapis de feuilles rousses et d'aiguilles de mélèzes. La nudité de ces arbres lui paraissait si triste qu'elle lançait parfois quelques poignées de leurs épines à l'eau, en souhaitant que les vagues les emportent loin, vers les lieux qu'elle-même cherchait et ne pouvait atteindre.

Depuis trois ans, Geneviève ne joue plus de la même façon. Elle se cache maintenant pour le faire. Parce qu'elle place un espoir secret dans ce scénario où elle devient autre. Parce qu'elle espère retrouver ce qu'elle a perdu. Et perdre ce qu'elle a reçu depuis.

Il y a presque trois ans, en plein été, la grande sœur de Geneviève a disparu. Et elle n'est jamais revenue.

Geneviève se souvient que la saison avait été particulièrement maussade. Plusieurs riverains étaient demeurés en ville. Sa famille avait tout de même séjourné au chalet, malgré le climat qui interdisait la baignade pratiquement tous les jours. Geneviève rêvait aux légendes arthuriennes. Elle s'enveloppait d'une couverture et prenait place sur son promontoire, observant le rivage et la presqu'île sur laquelle elle n'avait jamais mis les pieds. Personne n'y habitait. Elle n'était pas très vaste, remplie de vieux pins aux silhouettes de vieillards, et plusieurs rochers acérés l'entouraient, rendant difficile l'accès en barque ou en canot. Seul un mince filet de terre la reliait au rivage. Les années où le niveau de l'eau s'élevait suffisamment, ce lien disparaissait complètement. C'était le cas cet été-là.

Le grand frère de Geneviève partait tous les jours en expédition avec les voisins, deux garçons un peu plus vieux que lui. Geneviève le voyait peu. La mère de Geneviève avait adopté une conduite singulière. Elle faisait constamment le ménage. Les lèvres serrées, elle récurait les planchers du chalet, époussetait les meubles du salon, lavait les armoires. Allait certains jours jusqu'à nettoyer la vaisselle propre. Puis elle faisait la chasse aux mauvaises herbes dans les plates-bandes. Grattait la vieille peinture de la remise. Et recommençait lorsqu'elle arrivait au bout de sa liste. Elle ne parlait presque plus. Quand elle avait quelque chose à transmettre à ses enfants, les mots semblaient tomber comme du sable du bout de ses lèvres. Elle devenait plus rigide quand le père revenait du travail, tous les soirs. Et encore davantage lorsqu'étaient venues les deux semaines de congé de l'usine.

La sœur de Geneviève avait quinze ans. Elle passait ses journées à l'intérieur, lisait sans cesse. Cachée dans la chambre de Geneviève, elle découvrait elle aussi les légendes arthuriennes.

Jamais dans sa propre chambre. Geneviève ne voyait sa sœur y entrer que le soir, et toujours d'un pas raide.

Dans la nuit humide du chalet, quand Geneviève croyait entendre des bruits, elle couvrait ses oreilles de ses mains. Elle s'imaginait à Tintagel, entourée de l'océan rugissant, une princesse mariée de force à un homme rude. Une princesse qui s'isolait dans la tour, son regard d'étain fixé vers l'horizon.

Pendant la journée, Geneviève ne voulait pas déranger sa sœur. Elle s'isolait dehors. S'imaginait en train d'explorer la presqu'île, faute de fouler le sol d'Avalon.

Geneviève n'était allée qu'une fois aux abords de ce lieu. Un après-midi, à sa demande, son frère l'avait amenée à travers les bois, jusqu'à une plage désolée où, certaines années, s'amorçait la bande de terrain qui menait à la presqu'île. Ce cordon n'invitait pas à la marche, disait le frère de Geneviève, à cause de son dos de pierres glissantes. Les gens visitaient peu l'endroit, mais le frère s'y était déjà aventuré. Il lui avait raconté que, partout sur la presqu'île, le sol était traître, spongieux par endroits, truffé de racines forcées à d'absurdes contorsions. Les arbres ne poussaient pas normalement, trop nombreux sur cette parcelle de terre. Le frère de Geneviève avait avoué s'être senti comme un intrus là-bas, même en plein jour. Peut-être voulait-il lui faire peur, la convaincre de ne pas trop s'éloigner. Peut-être percevait-il vaguement que Geneviève, même à huit ans, ne pouvait s'empêcher de porter son regard ailleurs. Geneviève, plus tard, s'était convaincue qu'il voulait la protéger contre une menace qu'il ne pouvait que pressentir. Cet été-là, elle n'avait pu lui dire qu'il se trompait quant à son origine.

Chose certaine, le frère n'aimait pas l'endroit. Il avait dit s'y être senti étrange. Il avait ajouté que là-bas, le son des vagues s'amplifiait, prenait la résonance des houles marines. Geneviève n'avait pas bien compris pourquoi, mais quelque chose dans le récit de son frère l'attirait, sans qu'elle ait encore le courage de visiter le site. De toute façon, la presqu'île, à ce

moment, était complètement coupée du monde. Le lac avait englouti son isthme. Le frère avait été sévèrement puni, à leur retour, pour avoir amené sa petite sœur, sans permission, aussi loin du chalet.

Bien sûr, les bois étaient vastes dans cette région. Il était facile de s'imaginer que les arbres muets, les bêtes fugitives appartenaient à un univers intemporel, hostile aux humains. Il était facile de craindre d'y perdre un jour un être cher, avalé par la forêt dense, tombé dans le ruisseau aux abords escarpés. Disparu dans le brouillard. Dans les courants du lac si profond.

L'ombre, la forêt, le lac. La famille de Geneviève. Son silence.

Le matin d'août où la sœur ne se trouvait pas dans son lit. Où la sœur n'était nulle part.

Les larmes absentes sur le visage de la mère. Les lèvres blanches du père. Le trou laissé dans le mur par son poing droit. La fuite du frère pendant de longues heures, dans les bois. Et Geneviève assise sur les rochers, dissimulée par le vieux pin, tous ses livres cachés autour d'elle sous la couverture.

La longue journée où la sœur n'est pas revenue. Le soir tombé comme un verdict. Le sommeil évanoui.

Les recherches, dès le lendemain de la disparition, avaient conduit les policiers aux environs de la presqu'île. Sur la grève se dessinaient des traces de pas. Des empreintes de pieds nus, ceux d'une jeune personne, persistaient dans la bande de sable, parmi les algues et les branches mortes. Les gens, arrivés au bout de la piste, avaient constaté que l'isthme de la presqu'île était découvert. L'eau s'était retirée pendant la nuit. Étrange, disaient les gens, que personne n'ait remarqué le changement sur ses propres rives. On s'était attardé là, sans comprendre. Puis on a constaté que l'eau remontait. Déjà, les vagues léchaient presque les empreintes.

On a fouillé l'île. Les racines sont demeurées muettes. Les arbres n'ont pas écarté leurs branches. Le sol ravagé ne portait aucune trace humaine. La falaise qui coupait la face ouest de l'île et au sommet de laquelle on pouvait contempler l'ensemble du lac était déserte.

Les gens sont rentrés chez eux. Ont allumé les lumières.

Ce soir-là, la mère a quand même mis le couvert pour la sœur. La famille a mangé en silence. Geneviève n'osait regarder que son frère. Elle voyait la peur dans ses yeux. Cette nuit-là, elle n'entendit pas de bruits étouffés. Elle n'entendit pas sa mère pleurer.

Les jours passant, on a parlé d'une fugue, d'un enlèvement, d'une noyade. On a imaginé la sœur de Geneviève perdue très loin au fond des bois. Mais on ne l'a pas retrouvée gisant au pied d'un grand érable, recroquevillée sur les feuilles, sa peau blanche constellée de piqûres d'insectes. On ne l'a pas repêchée dans le lac, flottant entre deux eaux, les yeux couleur des vagues, la bouche ouverte sur le silence liquide. Et même si l'on raconte que ce lac ne rend pas toujours les cadavres, qu'il les entraîne au cœur de ses régions insondables, Geneviève n'a jamais cru que sa sœur s'était noyée. Et encore moins qu'elle avait péri dans le ventre de la forêt.

La famille a choisi de croire à la noyade. Les riverains y ont adhéré. À force de vivre au bord d'un lac, on s'attend à ce qu'il exige parfois son tribut.

L'été s'est achevé, la famille est rentrée au village. Quelques mois plus tard, le père cessait de travailler.

Au mois de juin suivant, Geneviève et son frère avaient suivi leurs parents au chalet. Rien n'avait changé là-bas. Même pas la chambre de la sœur. Geneviève y était entrée la première. Tout était demeuré intact. La courtepointe rugueuse. Le gros coussin de velours vert. Quelques roches striées de quartz sur la commode. Un petit couteau de cuisine, caché, Geneviève le savait, entre le matelas et le sommier. Elle était montée sur le lit et avait ouvert la fenêtre pour laisser le

vent du lac entrer. Elle avait respiré profondément et cru déceler dans l'air moite le parfum de la sœur.

Geneviève avait cru à la paix.

Mais, ce soir-là, peu après s'être endormie, des mouvements l'avaient réveillée et elle avait senti l'odeur du père.

Depuis, elle joue en cachette. Passe de plus en plus d'heures dans l'obscurité de sa chambre. Et repense sans cesse au matin où sa sœur est partie.

Geneviève n'a dit à personne ce qu'elle avait vu. Nul ne sait qu'à l'aube, le jour du drame, avant même qu'on ne constate la disparition, elle était sortie, enveloppée dans sa couverture, avait gagné son rocher et s'était assise sous le pin.

Les rayons du soleil piquaient ses yeux. Mais la presque île attirait encore son regard. Geneviève connaissait par cœur chaque détail de sa face ouest. Tout ce qui était visible de son refuge. Ce matin-là, quelqu'un se trouvait au sommet de la falaise. Une silhouette émergeait doucement de l'ombre des arbres. Geneviève reconnut une jeune fille mince et nue qui s'avavançait vers le bord de l'escarpement. Geneviève, les poings serrés tout à coup, l'aperçut l'espace de quelques instants. Puis la jeune fille s'est retournée et, à pas lents, est repartie sous le couvert des conifères.

Disparue.

Geneviève est restée au poste. Incapable de regagner le chalet. Elle a fermé les yeux et attendu. Attendu que les cris de sa mère raidissent son corps, la forcent à rentrer. Dans le tumulte de cette journée où le vide retentissait tout autour, où la douleur s'imprégnait sous les paupières, Geneviève a compris que personne ne retrouverait la fugitive. Quand tous ont porté le deuil, elle savait qu'ils avaient tort. Que sa sœur était passée, comme Morgane, à travers les brumes pour rejoindre l'île unique.

Tous les printemps, Geneviève recommence à attendre. La nuit, la dureté des gestes devient plus supportable quand elle est près des lieux marqués par sa sœur. Elle surveille le lac, bien qu'elle n'ait ni le courage ni la force de visiter la presqu'île. Depuis trois étés, l'eau recouvre complètement l'isthme. Son frère le lui a dit.

Mais Geneviève n'a pas envie de l'entendre.

S'éveille avec les oiseaux, le matin, très tôt.

Attend que sa sœur revienne lui montrer le chemin.

La fenêtre de Christian

Je suis assis à la table, devant la fenêtre. Il fait si froid dehors que la vitre demeure perpétuellement givrée. Elle filtre la lumière du jour, l'haleine glacée de janvier. Celle qui t'est étrangère. Cette morsure qui nous brûle jusqu'aux os.

Derrière moi, le feu crépite, et je vois le reflet des flammes onduler faiblement sur le verre gelé. Je pose le bout des doigts sur la fenêtre. Depuis mon arrivée, il y a trois jours, je me surprends à répéter ce geste. Je choisis toujours le même carreau, à la hauteur du visage, celui qui porte une mince fissure, à peine visible. Je sens la brûlure du frimas qui finit par fondre doucement sous la pulsation régulière de mon sang.

À travers les petits ronds translucides, je peux à peine observer le lac et ses rives enneigées, polies par les bourrasques que j'entends gémir. Peut-être est-ce toi qui essaies de me parler ? J'attends que les traces laissées sur le carreau se recouvrent de glace. De l'autre côté, le jour demeure impassible.

Je me souviens d'un livre qui racontait qu'une femme dominait tout ce froid, semant de ses mains blanches les flocons et les rafales. Sur son passage, elle faisait naître les glaciers, briller le frasil comme des coulées de quartz. C'était une reine, et elle portait l'oubli dans son regard. Je pourrais te raconter son histoire, qui est aussi celle d'un petit garçon au cœur glacé qui abandonna

son amour pour aller rejoindre la femme blanche. Mais peut-être que cela t'effraierait. Je comprendrais. Pour ma part, je n'ai jamais cru à la fin heureuse de ce conte. Parce qu'une fois ancré dans la chair, le verre y demeure à jamais.

Je me nomme Christian. Le savais-tu ? C'est le prénom de mon père ; peut-être est-ce également le tien. Je n'arrive pas à en être certain. Ai-je même le droit de le savoir ? J'ai jeté entre nous l'océan sombre et mouvant, sans être convaincu de ton existence. Pourtant, tu n'as jamais cessé d'être près de moi, de m'épier avec la pudeur des êtres fugitifs. Je dois avouer que, parfois, je peux presque te sentir à mes côtés. Pendant ces instants brouillés qui délimitent le sommeil, où je crois distinguer ta silhouette. Entendre ton rire, juste assez pour que s'avive la blessure dans ma poitrine. Puis tu disparais. Et je me dis alors que tout me rattrapera. Que tu me demanderas des comptes et que je ne pourrai rien te refuser.

Aujourd'hui, je n'ai qu'une envie. Sortir. Éprouver la dureté des eaux gelées qui s'étendent devant moi. Courir sur la glace. Sous le vent. Ivre au milieu de ce lac où il me semble qu'il suffirait de quelques instants d'oubli pour que je t'aperçoive, caché dans un repli du paysage, en train de m'épier. Toi, qui possèdes le don d'ubiquité, m'attendant à la fois derrière une branche d'arbre chargée de neige et du haut d'une colline ceinte de brume.

Tout semble possible à travers les carreaux givrés. Cette fois, je pose ma paume entière sur le verre froid. À travers l'espace dénudé, le vent souffle sans relâche, m'invite à sortir, à éprouver sa force. Il semble toujours prêt à suivre une route. Je suis poussé sur cette route, étranger au hasard. Je suis en liberté surveillée.

Une fois dehors, le froid m'isole de tout. J'évolue dans un espace nouveau, dissocié de mes voyages passés. Mes bottes font crisser la neige, un son qui me plaît, qui provoque toujours chez moi l'envie d'en prendre une poignée et de la manger.

Au bord du lac, j'observe la glace en me demandant si elle est suffisamment robuste pour que je m'y avance sans crainte. Et si, une fois loin de la terre, la surface s'ouvrait dans un craquement pour m'engloutir ? L'oubli viendrait très vite, nul doute. Mais je ne crois pas courir ce risque aujourd'hui. La glace a la dureté de la pierre.

Je descends de la rive et m'avance sur le lac. Le vent me fouette. Il n'en faudrait pas bien plus pour qu'il m'arrache du sol et m'emporte par-delà les écluses. Je serais soulevé, tel un insecte, et propulsé si haut que ma trajectoire deviendrait orbite autour de la terre... Le temps, pour moi, finirait par se dissoudre. Toute pensée me quitterait. Je survolerais les continents, les océans. Je passerais parfois au-dessus de ton pays, sans pouvoir le reconnaître. Si tu levais les yeux au bon moment, tu pourrais apercevoir une minuscule tache traverser le ciel. Tu ne saurais pas qu'elle appartenait à ton père. Et mes yeux de pierre qui ne t'ont jamais vu demeureraient aveugles.

Face au vent, j'avance dans la lumière du soleil d'après-midi. Sous mes pieds, la surface est rugueuse, compacte, et me donne l'impression de marcher sur une croûte de sel. Rapidement, mon souffle constelle mes cils de cristaux de givre. Ils dentellent ma vision, rendent l'espace fragile. J'ai l'impression de regarder à travers du cristal.

Je me dirige vers le milieu du lac. J'ai envie de savoir si ce qui me soutient demeure solide, si je peux pousser plus avant. Je progresse lentement, au milieu des bourrasques folles, rendues plus coupantes par le soleil nacré qui découpe les arêtes des collines. Je suis bien couvert. Je n'ai pas encore froid. Chaque bouffée d'air m'inonde comme une lumière liquide.

Je m'arrête. La glace, à mes pieds, paraît soudain beaucoup plus lisse qu'ailleurs. Est-ce parce qu'elle est plus mince ? Je m'accroupis et chasse le plus de neige possible. Je me penche vers la glace sombre. Elle me rappelle la couleur de la mer, juste avant une tempête. Un mirage. Je peux presque distinguer mon reflet... mais n'est-ce pas plutôt le fruit de mon imagination ? Et tout ce vent qui me pique les yeux comme si je lui faisais un affront. Des larmes pointent. J'ai beau les essuyer, elles s'agglutinent à mes cils. Je suis encore moins sûr de ce que je vois. À preuve, cette petite silhouette que je crois apercevoir derrière la mienne, sur la surface nébuleuse. Quelqu'un qui frôle mon épaule. Je sens presque un souffle sur ma joue. Je me retourne. Il n'y a personne.

Je me lève et rebrousse chemin. Les rafales me poussent vers le chalet. Vers la chaleur. Mes yeux sont toujours embués de larmes. Je commence à craindre qu'elles gèlent complètement. Qu'elles scellent mes paupières et me laissent aveugle, incapable de regagner la terre ferme.

Je retrouve la piste tracée à l'aller, une ligne jamais vraiment droite. Pour jouer, je pose les pieds dans les empreintes de mes pas... à rebours. Comme si je remontais le temps. La plaque de glace, miroir brouillé, s'imprime dans mon esprit. Ce double fuyant de moi-même. Un instant de confusion où je t'ai cru présent. Le vent qui attise les larmes. Qui me rappelle la nuit bien plus douce où j'ai fait la connaissance de celle qui t'a peut-être donné naissance. Ta mère aux yeux d'océan. Sa voix comme la pluie.

Je me souviens de cette nuit-là. De notre course légère dans les rues d'une ville anglaise, alors que, sans dire un mot, nous nous dirigeons chez elle. Je venais à peine de la rencontrer. Nous nous hâtons le long des ruelles et le vent d'automne faisait briller nos yeux. Je ne savais plus qui j'étais, et je ne crois pas m'être jamais retrouvé depuis. J'avais aperçu nos silhouettes dans une vitrine, une seconde à peine, et je ne pouvais croire que c'était moi qui courais ainsi, ma main

serrant celle d'une femme dont j'ignorais encore le prénom. Le désir, ou le vertige, enflammait mes joues.

Je quitte le lac et le vent excessif. Bientôt, le chalet m'accueille et sa chaleur transperce ma peau de minuscules aiguilles de braise. Je me sens fondre, me liquéfier. Peu importe, je ravive le feu et vais m'asseoir à la table, derrière les carreaux. On dirait le pavé d'une vieille route où les pas des pèlerins résonnent encore, en dépit du temps. Quand nous la quittons, la route demeure la même. Comme le rêve du geste ne s'éteint pas. Bien qu'on cesse de le poser, on en retrouve toujours l'esquisse, la nuit venue. Dans le rythme des flots, malgré l'immensité des mers, quelques années tissées par mes pas inégaux. Ta mère t'a-t-elle parlé de sa paume pressée contre la mienne ?

Je suis arrivé en Angleterre il y a cinq ans. Un peu essoufflé, empli d'images et d'histoires. Sans doute impatient de visiter l'île dont les paysages, dans mes pensées, remplaçaient depuis longtemps ceux de mon espace natal.

Au printemps, j'avais complété mes études de traduction. Tout l'été, j'avais travaillé comme un fou, bien loin des livres, sur un chantier de construction. J'avais même consenti à retourner vivre chez mes parents, le temps d'accumuler l'argent nécessaire pour le voyage : le billet d'avion et de quoi tenir jusqu'à ce que je trouve le moyen de gagner ma vie. Je n'avais pas d'objectif précis. Pas d'échéancier particulier. Tout ce qui m'importait, c'était de partir, de vivre là-bas. Indéfiniment. Je ne voulais pas de tracé, pas de trajet préalable. J'étais convaincu que le hasard suffirait.

C'est ce qui m'a conduit au Nord. À cette ville industrielle qui avait vu naître plusieurs de mes musiciens favoris. Toutes leurs œuvres étaient hantées par son absence de promesses. Le premier jour, j'ai parcouru la cité en bon touriste : j'ai suivi des guides qui racontaient d'une voix fatiguée le destin tragique des enfants ouvriers, les bombardements de la Seconde Guerre. J'ai admiré l'architecture mélancolique des édifices, les vieilles pierres qui contrastaient outrageusement avec le béton et le verre. Mais rien ne résonnait en moi comme je l'avais espéré. J'ai dormi, le soir, dans une chambre bon marché. En bas, dans la ruelle, deux hommes saouls beuglaient. Je ne ressentais absolument rien. J'aurais pu être demeuré dans ma province d'origine, dans une de ces petites villes neuves et sans âme, cela n'aurait fait aucune différence. Mes yeux n'arrivaient pas à s'accrocher au décor. Alors, le lendemain, j'ai repris mon exploration à pied. Seul et sans carte.

J'ai fui les sites touristiques, les parcs et les squares dont tous les dépliants expliquent les noms. Me suis éloigné des universités et des musées, pour prendre des ruelles tortueuses. Là, j'ai trouvé de la brique incrustée de poussière, des quartiers prolétaires. Je me suis faufilé près de maisons somnolantes, en rangées, le long des rues étroites. Insensibles à mon regard, les passants se confondaient en jeux d'ombres mouvantes que déposait le soleil sur les murs délavés. Tout un après-midi, j'ai marché dans la ville, rencontrant parfois le canal endormi, depuis longtemps domestiqué. Je m'imaginai avec un peu d'appréhension entendre les hooligans pousser des clameurs médiévales. J'étais totalement dépaycé, et plus j'avais, plus je me rendais compte que les scénarios romantiques que j'avais élaborés sur cet endroit n'étaient pas à la hauteur. Je n'avais pas anticipé les lourdes odeurs d'épices, les dialectes aux sinuosités orientales qui s'échappaient des restaurants et des boutiques ; les appartements multicolores où des adolescents vêtus à l'américaine me criaient des injures, à moi comme à n'importe qui. Ces insultes, proférées

avec un accent que je ne déchiffrais qu'à moitié, me plaçaient devant la certitude que mes rêves avaient cerné un pays incomplet. Le réel, lui, avait autre chose à offrir. Je me sentais triste mais, enfin, totalement libre.

Ce soir-là, je me suis mis en quête d'un petit bar, un de ces endroits sombres et bas de plafond où les relents de bière et de cigarette imprègnent les vêtements. Où la chaleur humide colle à la peau tel un sirop. J'en ai trouvé un, à demi caché, au rez-de-chaussée d'une grande maison de pierres. Je suis entré, me suis frayé un chemin parmi les hommes et les femmes aux corps tièdes, oscillant doucement sur la musique, et me suis installé au bar. J'ai vite constaté que les rituels nocturnes n'y différaient pas tellement de ceux que je connaissais.

Puis j'ai remarqué Sue. Elle était seule, assise à une table. Elle paraissait simplement écouter la musique. Elle portait un chandail vert émeraude, et ses longs cheveux étaient noués en un chignon relâché. Je ne comprenais pas ce qu'elle faisait là. Je la trouvais trop paisible. Aucune parenté ne la liait aux séducteurs acharnés qui se manifestaient tout autour. Son regard glissait sur moi de temps à autre, et j'avais l'impression qu'elle savait déjà tout à mon sujet. Surtout, que j'étais un étranger. Que j'étais arrivé là sans réfléchir. Je l'ai observée longtemps, sans l'aborder, intimidé par son calme et ses mains fines, sans bijoux. Je ne me sentais pas capable d'aller vers elle.

Alors, c'est elle qui a bougé. Lorsqu'elle s'est levée pour se diriger vers moi, j'ai cru voir se dérouler à ses pieds des collines verdoyantes. J'aurais juré sentir sur ma peau la fraîcheur délicate d'une averse. Elle s'est assise à ma gauche et m'a pris la main. Peu après, nos doigts entrelacés, nous avons quitté le bar. Nous courions, elle me précédait de peu, me guidait chez elle. J'ignorais quels lieux je traversais, fasciné par cette femme qui s'avavançait dans l'ombre, sans hésitation. J'avais volontairement déserté le temps. C'est en tournant le coin d'une rue que j'ai vu

mon reflet dans une vitrine. Ma figure saoulée de vent. Sue courait toujours et je l'ai suivie. Mon image s'est retrouvée loin derrière. Déjà chose du passé, avalée par la nuit.

J'aurais suivi Sue jusque dans les flots d'encre du canal, si elle l'avait choisi, ce soir-là. Car, grisé par l'air qui nous léchait comme de minces langues de soie, j'étais persuadé que les limites n'existaient plus. Nous avons oublié toute mesure et, à chaque foulée, nos corps devenaient plus sensibles, plus légers. Résolus à se fondre dans la clarté laiteuse de l'aube.

J'ai vécu avec Sue pendant quatre mois. J'ai habité sa ville sans m'interroger. Le voyage pourrait se poursuivre plus tard. Sue m'a fait une place dans son minuscule appartement, et j'ai trouvé un emploi au noir, dans un restaurant. Il n'y avait rien de difficile. Nos vies s'étaient imbriquées l'une dans l'autre, parfaitement soudées par le désir des premiers temps, où l'on ne cesse de débusquer en l'autre l'inconnu si séduisant. Je lui confiais ce que son pays éveillait chez moi depuis plusieurs années. Mon besoin de me rapprocher des landes. Des rivages déchiquetés que le vent balaie de sel. Des collines si vertes. Émaillées de pierres. Je voulais lui expliquer combien l'Amérique me paraissait morne car dépourvue de la tristesse ancienne des châteaux. Je préférais les siècles de légendes qui avaient modelé autrement la terre. La marque des rois sur les ruines et les vallons. Les sirènes ou les dragons qui reposaient sous la pellicule opaque des étangs endormis. Même les villes où les douves et les donjons avaient bu trop de sang.

Sue m'écoutait et souriait en m'expliquant pourquoi elle ne percevait pas l'Angleterre de la même façon. Elle disait que je regardais le monde à travers un joli voile. Que je confondais le réel avec les motifs d'une tapisserie braquée devant mes yeux. Je savais qu'elle avait raison. Depuis ma première vraie promenade dans sa ville, je le comprenais mieux chaque jour. À force de côtoyer les Britanniques. De travailler parmi eux. Je retrouvais partout le regard vague et la courbure des épaules si courants chez moi. Je voyais bien qu'ils avaient hérité, avec les années,

d'une robuste indifférence à l'espace qui les entourait. Ils avaient épuisé l'envie d'y lire des histoires.

Les jours se dispersaient au rythme des nuages s'effilochant entre les tours et les clochers. Je me souviens de la chambre de Sue. Du lit en désordre. De la pluie qui s'égrenait sur les tuiles. Du thé matinal à l'arôme de bergamote. Du sourire de Sue qui ne riait jamais aux éclats, qui évoluait dans une perpétuelle discrétion, tout auréolée d'une bruine qu'il me semblait goûter chaque fois que je l'embrassais. Je la revois, assise en tailleur sur le matelas, des volutes d'encens s'étirant autour d'elle, penchée sur le papier, en train de dessiner au fusain les toits qu'elle apercevait de sa fenêtre. Sue jetait constamment ses croquis. Elle disait qu'elle n'avait pas besoin de les garder. Qu'ils s'imprégnaient en elle et que cela lui suffisait. Que les mouvements de ses doigts qui dirigeaient le fusain et composaient l'image lui étaient plus précieux, parce qu'impossibles à saisir, à capturer. C'était à travers le geste qu'il lui semblait percevoir l'essence du réel. Je la taquinais un peu en lui suggérant de s'en passer complètement. De prendre l'air comme canevas. Elle me toisait, comme si je n'avais rien compris.

Un soir de janvier, Sue m'a annoncé qu'elle croyait être enceinte. Elle m'a dit qu'il faudrait faire un test, afin d'être certains, mais qu'il y avait de fortes chances que ce soit le cas. Je n'ai rien dit. Ne pouvais rien dire. Je croyais devenir sourd à force d'entendre la glace éclater dans ma chair et se répercuter sur mes tempes. Sue ne me quittait pas des yeux. Puis elle s'est mise à pleurer.

Nous avons déjà discuté des enfants, un soir, quelques semaines auparavant. Nous étions couchés, l'édredon jeté par-dessus nos têtes pour former une caverne qui nous protégerait de la tempête. Je lui avais dit ce qu'il en était pour moi. Elle, cependant, n'avait pas prononcé un mot pendant des heures. Maintenant, elle affirmait qu'elle garderait l'enfant, sans hésitation. Elle ne

voulait pas qu'il en soit autrement. Pendant qu'elle parlait, je ne savais pas ce qu'elle pouvait lire sur mon visage, mais je crois que j'étais déjà parti. Que, dès lors, l'absence s'inscrivait sur mes traits. Je ne voyais pas ce que je pouvais ajouter. Emmuré dans ma certitude. Dans mon refus.

Je suis allé me coucher. Sue aussi. Nos deux corps éloignés, à présent que nous savions avoir scellé l'avenir plus sûrement que n'aurait pu le faire toute parole.

Avant de m'endormir, j'ai eu l'impression d'être allongé sous un tertre qui paralysait mes mouvements. Dehors, le vent soufflait si fort que je m'attendais à ce qu'il arrache toutes les tuiles. Et la nuit me répétait ce que j'avais jeté sans bruit aux pieds de Sue, tel un crachat : je ne pouvais pas devenir le père de son enfant.

Le lendemain, j'ai attendu que Sue parte travailler. Je me suis levé, ai fait mes valises et me suis enfui. Je n'ai laissé aucune note, aucune explication. Comment me justifier ? Il me semblait que me rendre coupable de cette lâcheté, même si elle faisait mal, lui prouverait que je n'étais pas à la hauteur. Même avec elle, il me semblait impossible que les choses tournent bien.

Et si le test était négatif. Qu'est-ce que cela aurait changé ? Elle connaissait maintenant toute ma faiblesse. Celle qui ne s'efface pas.

Je ne suis pas resté en Grande-Bretagne. J'ai fait le tour de l'Europe, sans rien voir réellement, mais désireux d'accumuler paysages et trajets afin de laisser derrière moi cette histoire. Des haltes de quelques semaines me permettaient de gagner un peu d'argent. De m'abîmer dans le quotidien d'autres lieux, d'autres êtres. Je n'espérais pas plus.

Je savais que Sue ne me chercherait pas. Qu'elle m'avait simplement laissé libre dans ma trajectoire. Que peu importe le résultat du test, elle porterait sur ses épaules, avec sa grâce feutrée, le poids de notre rencontre. Les mots qu'il lui avait fallu prononcer, pour me prévenir de cette vie possible, elle ne pouvait les regretter. Je la soupçonnais même d'être volontairement partie sans

m'éveiller, ce matin-là, parce qu'elle savait que cela me faciliterait les choses. Sue avait cette force inimaginable. Elle allait continuer de vivre malgré tout, nichée au creux de son île, alors que je poursuivais mon chemin dans le doute. Pourtant, malgré toutes les frontières traversées, malgré ma volonté de m'user les yeux à détailler des cathédrales et des donjons, je n'ai rien oublié. Et tu as lentement pris forme à mes côtés, ombre d'enfant qui me suit partout, même derrière mes paupières, comme une pierre qui brille malgré l'ombre du gouffre où on l'a jetée.

Je suis revenu au Québec il y a trois ans. Quand j'ai rendu visite à mes parents, on m'a appris qu'une lettre d'Angleterre m'attendait depuis plusieurs semaines. Je ne l'ai pas ouverte. Elle venait de Sue.

Le séjour chez ma famille fut plutôt abrutissant ; j'ai dû raconter mon périple à mes proches, pour qui les fragments partagés au téléphone ne suffisaient pas. Ils voulaient un récit continu, s'interrogeaient sur certains passages trop flous. Moi, je tentais de gommer tout ce que je n'avais pas envie de partager. J'ajoutais des détails colorés à mes propos. Parmi les rires, j'étais certain que tu m'écoutais, la tête penchée de côté, le regard incrédule.

Au moment de partir de chez mes parents, j'ai eu envie de laisser la lettre dans le tiroir de ma table de chevet. Je l'ai glissée dans mon sac, parce que je craignais que mes parents, soupçonneux, ne l'ouvrent et ne découvrent ce que je leur avais caché. Mais surtout, je ne voulais pas que cette lettre demeure derrière moi comme une ancre supplémentaire.

J'ai trouvé du travail en ville. Loué un appartement. Pendant un temps, il m'a semblé que je percevais moins ta présence, que je m'engourdissais davantage dans la cadence régulière des

jours, tandis que le visage de ta mère perdait ses contours familiers. Je ne pensais plus à la lettre. Bien plus tard, en faisant du rangement, j'ai ressorti mon sac de voyage et l'enveloppe en est tombée. Je l'ai regardée, échouée sur le plancher, et tu t'es de nouveau éveillé derrière mes yeux. J'ai regardé par la fenêtre et, au lieu de la neige molle des derniers jours de décembre, c'étaient les toits anglais qui s'étalaient devant moi, frangés de brume. Je sentais, tout près, le sourire tranquille de Sue, et ta présence discrète, inconnue et pourtant familière. Tu m'attendais, sans dire un mot.

Il a fallu que je m'éloigne une fois de plus. Mon refus continuait de se répercuter à l'intérieur de moi, froid et tranchant. Je ne supportais plus la compagnie des autres. J'avais besoin d'un endroit où me réfugier. J'ai loué pour deux semaines ce chalet au bord d'un lac éloigné, pour me plonger dans le plus total isolement.

Je suis arrivé ici, par un froid polaire qui ne s'est pas estompé depuis. Devant l'étendue immobile, déchiquetée par l'ombre des conifères, j'ai tout de suite aimé la cabane bordée de neige. J'avais peut-être trouvé ma place, au creux du manteau de l'hiver. Le plus loin possible des collines vertes où le souffle de ta mère courait comme une brise, elle qui donnait toute sa beauté à la cité terne. Ta mère à qui je n'avais laissé que le souvenir de ma lâcheté, pour lui épargner le reste. Cependant, tu étais toujours près de moi.

Je suis toujours installé à la table de bois. Mes mains caressent sa surface dépolie. Le soleil se couche, donne au ciel des couleurs de fruits mûrs. De flammes nacrées. Rien en moi ne s'apparente à cet embrasement. J'imagine que tu savais déjà tout. Que mes aveux, les mots que je

murmure dans ma tête, font partie de cet héritage informe, intuitif, que je t'ai transmis en devenant ton père, réel ou imaginaire. Puisque tu n'es peut-être né que de mes angoisses. Bien avant que Sue ne me guide sur les trottoirs nocturnes de votre île.

Je ne retournerai jamais en Angleterre. Je ne reverrai pas Sue. Ne sentirai plus ses mains fines esquissant un dessin sur ma peau. Je resterai ici, baigné de lumière et de givre. Puisque je n'atteindrai jamais sa générosité, ce sens inné de la liberté accordée à autrui sans condition. J'espère avoir fait le bon choix, en éloignant de toi mes hésitations et mon errance.

Une nouvelle nuit est tombée. Le lac dort sous le gel, long et noir. Semblable, j'en suis sûr, à un cristal sur lequel se reflète le passage du temps. Je te laisserai bientôt tranquille. Tu sais maintenant ce que j'aurais voulu t'épargner. Ce que je n'aurai pourtant pu m'empêcher de te donner. L'exil jusqu'au fond des os.

Je tourne le dos à la fenêtre. Il est temps d'aller chercher, dans mon sac près du lit, la lettre que Sue m'a écrite. Je tire une chaise près du poêle, m'y installe, ouvre l'enveloppe. Elle contient un seul feuillet, que je déplie en écoutant le vent qui siffle au-dehors.

Quelques lignes seulement sont tracées, où Sue me dit qu'elle t'a appelé William. Que tu as mes yeux et ses mains. Que je n'ai pas à éprouver de remords. Qu'elle me souhaite de trouver enfin le paysage manquant.

Les larmes, encore. Mais, dans ma poitrine, une chaleur, un soupir de débâcle, le battement lent de mon sang.

Tu ne portes pas mon prénom.

Je jette la lettre au feu. Et je te souhaite bonne et longue nuit, mon enfant. Cours et rêve sur ton île, loin de moi. Je ne te raconterai plus d'histoires.

Ce matin, le ciel est couvert. Il neigera bientôt. Je m'assois, émergeant du sommeil comme d'une mer verte. Je me lève. Plus léger qu'hier. Car il manque quelque chose. Un autre départ a eu lieu.

Je vais à la fenêtre. Sur le carreau que je choisis toujours, l'empreinte délicate et menue d'une main d'enfant. La fissure qui la traverse comme une ligne de vie. Je m'approche. La marque a été faite du dehors. Pourquoi le froid ne l'a-t-il pas oblitérée ? À travers l'empreinte, je scrute les alentours du chalet. Rien. Rien que le naufrage de la neige. Mais là-bas, au loin, sur le lac, c'est toi que je vois. Malgré mes yeux embrouillés, un tout petit enfant s'éloigne, marchant à petits pas sur la glace, dans la direction du soleil levant. Vers l'eau mouvante. L'eau noire de la mémoire.

Je reste là jusqu'à ne plus te voir. Jusqu'à ce que les premiers flocons descendent pour recouvrir le sol immaculé.

Sous l'eau, le feu

Mes paumes brûlent.

Et pourtant je ne vois rien qui, sur ma peau, trahirait la douleur. Et pourtant. Mes paumes brûlent comme si j'avais refermé les poings sur des tisons, que j'avais serré jusqu'à les incruster dans ma chair.

Dans le noir de ma chambre, la moiteur du lit, j'appuie mes mains sur les draps. Pas de répit. Toujours, la morsure. Si je persiste, mettrai-je le feu au coton? Détruirai-je ses petites fleurs bleues et roses, à la couleur passée par trop de lavages ? Je déteste ces draps, ils sentent toujours l'eau de javel, peu importe le parfum du savon. Ils sont trop vieux; ils me rappellent les tapisseries de la maison de notre enfance.

Je voudrais me lever, marcher jusqu'au lac et plonger les bras dans l'eau encore glacée des nuits de mai. Mais je ne le ferai pas. Malgré le matin qui tarde à dissiper les ombres, je ne sortirai pas. J'ai peur qu'on me voie. J'ai peur que ton regard me trouve. Et que je ne puisse plus le clore.

Je suis certaine que tu rirais en voyant mon état. Je le sais, je les connais, les moindres nuances de ton rire qui s'abattait trop souvent sur mes épaules. Qui les rendait lourdes. Quand tu riais, tu riais de moi, ou sans moi. Tu te moquais de mes questions, trop naïves, tout comme des

remarques que je passais. Tu t'esclaffais quand je me risquais à chanter ou à danser au son de la musique que j'osais rarement faire jouer en ta compagnie. Tu raillais ma façon de ranger par couleur les bols dans les armoires, de classer les conserves par marque dans le placard. Tu parodiais avec délice mes films préférés. Surtout si la fin un peu sentimentale me faisait pleurer. Dans ces moments-là, je sentais le poids de mon corps et de mes pensées m'enserrer, comme de la glaise. Moi. Pesante. Banale. Dépourvue de toute subtilité.

Dans la chambre, cachée par l'obscurité, j'ai attendu que le matin vienne. Je suis restée allongée sur le lit, les paumes tournées vers le plafond. Il me semblait sinon qu'une odeur de roussi s'ajoutait à celle de l'eau de javel. Dans la clarté naissante, j'ai suivi le lent parcours d'une araignée sur la poutre de soutien. Il n'y a pas si longtemps, j'aurais eu peur qu'elle se jette sur moi. Qu'elle laisse sur ma peau des fils collants et poussiéreux, qu'elle s'infilte dans les plis de ma chair et que je ne puisse pas l'empêcher de me mordre. Elle pénétrerait en moi et pondrait ses œufs entre le gras et le muscle, au coin du coude, pour que je voie ensuite ses filles se promener sous la peau de mon avant-bras. Mais je ne crains plus cela aujourd'hui.

La fenêtre ouverte laissait entrer le bruit des vagues. Le ressac m'a semblé plus lent qu'à l'habitude. Bien plus lent que toutes les nuits où le rythme de l'eau s'accordait à ma respiration. À la douleur qui lacérait mon ventre, seconde après seconde. À ce sifflement qui écorchait mes tympans pendant des heures, après ces soirs où tu n'avais pas fait que rire de moi, où tu avais laissé tes gestes imprimer des marques sur ma peau. Accroupie près de la fenêtre, j'avais

l'impression que le lac partageait ma souffrance. Que, par sympathie, il teintait sa surface du noir de mes pires ecchymoses.

Quand l'aube est enfin apparue, je suis sortie du lit. J'ai enfilé mon vieux peignoir, celui qui réussit à me dissimuler tout entière dans ses pans de ratine. J'ai gagné la rive. Quelques pas à faire, une trentaine peut-être. J'ai marché lentement, même si mes pieds gelaient sur les cailloux couverts de rosée. J'écoutais les oiseaux qui lançaient un à un leur cri. Je me suis demandé si, parfois, leurs cris demeuraient sans réponse. S'ils en souffraient, à leur manière d'oiseaux. Je les imaginais, surtout les petits, agglutinés dans le nid, sur leur branche, tapis dans le brouillard crémeux, lançant un appel puis attendant la réplique qui ne viendrait pas. Ils recommençaient inévitablement à chanter, encore et encore, parce que l'instinct ne leur laissait pas d'autre choix. Pas d'autre issue. Parce que leur ventre crierait jusqu'à la fin, jusqu'au soulagement ou à la mort.

Agenouillée au bord de l'eau, j'ai scruté l'espace devant moi, même si les brumes camouflaient les alentours. Personne. Quelques chants ou quelques cris, dans l'air. Sinon, rien. J'ai plongé mes mains de feu dans le lac. Le froid m'a saisie, a pénétré jusqu'aux os, raidissant chacun de mes doigts. Pendant une seconde, la brûlure n'en fut que plus vive. Puis toute sensation s'est dissipée. J'ai retiré mes mains.

Je ne ressentais plus rien. Elles auraient pu s'être pétrifiées. Des mains froides, des mains de fantôme.

J'ai pensé aux tiennes. À tes mains de porcelaine. Blanches, fuselées, lisses. Leurs ongles sans faille. Plusieurs fois, je me suis imaginée les brisant d'un coup de talon. Je pouvais entendre chaque os éclater sous le choc. C'était aussi beau que la carapace des insectes qu'on écrase.

J'ai essuyé mes paumes sur mon peignoir. Là où mes mains sont passées, le vert est devenu plus profond, comme celui des pins qui entourent la maison. Je traçais sur le tissu des chemins de nuit qui ne débouchaient nulle part.

J'ai soufflé sur mes doigts pour vérifier s'ils ressentiraient le passage de l'air. En même temps, le vent s'est levé. Ses courants circulaires faisaient le ménage dans les bancs laiteux, les poussant sur le relief ridé du lac. Je n'étais pas sûre d'aimer ce souffle qui dissipait la brume. J'ai essayé de suivre son trajet, comme si je marchais sur les chemins sombres dessinés sur mes vêtements. J'essayais de voir ce que le vent me montrait.

Dans les volutes, là-bas, où les vieux arbres meurent tranquillement en s'affaissant dans l'eau, un visage s'est dessiné. Le brouillard modelait une bouche, aux lèvres pressées tel un fil de fer. Autour de cette bouche, une mâchoire serrée prolongeait la ligne de sourcils gonflés de reproches. De longs cheveux aux boucles lâches encadraient le visage. Des mèches grises se fondaient entre les vagues. Elles frémissaient tels des draps entremêlés par trop de nuits sans amant.

Ces yeux, les tiens, ne semblaient pas me voir. Moi, j'aurais préféré ne pas te reconnaître.

Déjà, quand nous étions petites, tu cultivais la sévérité sur ton visage. Ce masque de fer avait le don de troubler tout le monde. Dans tes mauvais jours, même notre mère faisait son possible pour éviter d'attirer ton regard, tes moues de dégoût. Quand nous habitions toujours la maison de la ville, il y avait encore assez de distractions. L'univers bougeait assez autour de toi pour que nous échappions, la plupart du temps, au tranchant de tes jugements. Mais il suffisait de

peu pour que l'angoisse renaisse : un repas trop banal, les saveurs fades des aliments que notre mère pouvait se permettre, l'odeur soufrée des légumes en conserve, la chair coriace du bœuf : tout cela trahissait notre médiocrité.

Quand il fallait aider notre mère à faire les courses, tu t'arrangeais pour entrer avant nous au supermarché et sortir juste un peu après. Tu savais bien que personne n'était dupe. Malgré tout, il t'importait de montrer à tous que ton appartenance à notre famille relevait du hasard. D'une fatalité à laquelle tu refusais de céder.

Quand notre mère est tombée malade et que nous avons dû habiter dans la maison près du lac, j'ai pensé qu'il y aurait une trêve. Un lieu où apaiser les feux qui s'embrasaient sans cesse dans notre quotidien. J'ai fait les valises, les boîtes, avec l'espoir de celle qui croit avoir évité le naufrage. Arrivée au lac, je n'ai pas trouvé la maison laide. Même si sa façade de bois gris et ses pièces exigües nous attendaient dans un trop grand silence. Je ne voyais que la paix de la forêt et le lac dans son immensité. Je regardais à sa surface le reflet des nuages. Je ne les trouvais pas déformés.

Nous avons installé maman dans la plus grande chambre, et elle nous a demandé de ne pas mettre de rideaux à la fenêtre. Je pense qu'elle voulait être baignée par la clarté du jour, et chasser de son esprit les longs mois passés dans la minuscule pièce de l'hôpital. Je lui souhaitais de les effacer de sa mémoire. Moi, j'y rêvais presque toutes les nuits. C'était surtout l'odeur, celle de la maladie, mais aussi celle de l'indifférence des autres. Celle-là me remplissait les narines en me soulevant le cœur. J'ai un peu mieux dormi, au début, dans la nouvelle maison. Ma chambre était à l'étage. Je me cognais parfois la tête sur le plafond en pente quand, la nuit, je m'éveillais en sursaut. Mais je trouvais que l'air était plus léger. Qu'il entrait plus facilement en moi.

J'ai vraiment cru que nous pourrions nous rapprocher à la faveur de ces forêts denses, de l'eau grise et de son étendue effilée qui me rappelait le voyage que je rêvais de faire : les lochs écossais, sans fond, leurs falaises escarpées, leurs légendes de bêtes hantant les abysses. Même ici, on disait que le lac était habité. J'aimais l'idée de cette présence mythique qui protégeait les rives des curieux. J'aurais voulu qu'elle me suive partout où j'allais. Qu'elle devienne mon alliée. J'aurais voulu que nous la découvriions ensemble, que nous devenions les gardiennes d'un secret, toutes les deux. Mais quand je t'en ai parlé, tu m'as dit que j'étais trop vieille pour me laisser aller à des fantaisies aussi ridicules. Tu as murmuré que je n'avais pas à chercher aussi loin pour trouver un monstre, si c'est vraiment ce que je voulais.

Je savais que toi, tu enrageais d'être confinée dans un tel endroit. Et si, avec les semaines, tu t'es davantage tournée vers moi, ce ne fut pas selon mes souhaits. J'ai pensé que tu m'en voulais de ne pas haïr le lieu où nous devions à présent vivre et qu'ainsi, je mettais de nouveau à jour mon manque d'aplomb. Nous étions adolescentes et, à l'école, au mieux, tu m'ignorais. Tu te moquais avec les autres de ma balourdise, des rondeurs que je peinais à dissimuler sous mes vêtements. Tu observais sans réagir ceux et celles qui me poussaient contre les casiers. L'interminable trajet en autobus scolaire, je le passais seule, attendant chaque jour la moquerie qui ne manquait pas de m'être destinée par les garçons chahutant à l'arrière du véhicule. Tu t'asseyais à l'avant, complètement, et m'avais défendu de venir te rejoindre. Tu avais prononcé ces mots un soir en pinçant au sang la peau de mon bras. Dans la pénombre de ma chambre. Le reste des trajets d'autobus, je les ai passés recroquevillée sur mon banc, à dessiner des silhouettes et des flammes à même la vitre givrée ou sur la buée qui naissait de mon souffle, et qui ne durait pas.

Je ne disais rien à notre mère. De toute manière, elle ne sentait que sa propre douleur et les ravages de la maladie qui ne la quittait plus. Pour elle aussi, le sursis avait été de courte durée.

Et pourtant. Je survivais, même si tu es toujours restée suspendue à ma vie, m'inoculant chaque jour un peu de ton venin.

Les soirs d'été, quand notre mère s'était endormie et que tu t'enfermais dans ta chambre, je sortais sous le porche, enveloppée d'une vieille couverture de laine. Assise en indien sur le bois rugueux, je me berçais sans arrêt, offerte au souffle du lac. Je regardais les étoiles. La tache d'encre de la presqu'île. J'arrivais presque à croire que si je restais éveillée toute la nuit, l'esprit des lieux se manifesterait à moi, me révélerait ma vraie nature et me consolerait. Je me laissais bercer par la musique des vagues et nous respirions à l'unisson, le lac et moi, tel un être unique et apaisé. Mais cela ne suffisait jamais.

Tu m'as trouvée quelques fois, endormie là, au petit matin. Maculée de piqûres de moustiques. Tu me réveillais en criant que j'allais être en retard, même si je n'avais pas à me presser parce qu'il n'y avait pas d'école. Les jours suivants étaient un supplice pour ma peau qui ne supportait pas ces morsures. Tu prenais plaisir à me demander si elles me démangeaient, et si j'allais arriver à ne pas me gratter. Parce qu'il ne fallait pas qu'en plus, je laisse sur ma peau des cicatrices qui prouveraient mon absence de volonté. Je me taisais, me trouvant stupide de m'être laissée aller ainsi. Notre mère ne disait rien, elle non plus.

L'hiver, le vent rugissait sur le lac et il n'y avait plus rien à espérer.

C'est en hiver que notre mère est morte, un soir de janvier, me laissant avec l'envie de mourir, moi aussi. Tu as suivi l'ambulance qui a emporté le corps. Tu m'as dit de demeurer à la maison. Que je n'avais rien à faire là où tu allais. Tu avais mal refermé la porte en partant. Moi,

je n'avais plus la force de le faire. Je m'étais effondrée près de la table. Je ne voulais plus bouger. Les bourrasques se sont infiltrées comme des serpents dans la maison. Je sentais les mille petites dents dures de la neige mordre mes chevilles, toujours un peu plus fort. J'ai failli crever de froid sur le plancher de la cuisine. Puis une idée m'est venue, peut-être chuchotée par le vent en furie de l'autre côté de la porte. J'ai pensé que tu étais peut-être partie pour de bon. Que j'avais peut-être une chance de me débrouiller seule. Alors, aux petites heures, je me suis traînée sur le parquet et j'ai refermé la porte. J'ai attendu.

Tu es revenue le lendemain. J'étais fiévreuse et ne te reconnaissais pas. Tu m'as bousculée jusqu'à mon lit et m'as ordonné de dormir. J'ai coulé dans un sommeil mauvais, mon corps ondulant, bercé par un ressac irrégulier. Le temps a passé. La fièvre est tombée. Tout était comme avant. Tout.

Au fil des mois, des années, nous avons vécu sous le même toit, travaillé à la même usine, où j'assemblais les modules que tu vérifiais. À la maison, chaque fois que je le pouvais, j'écoutais le lac et je tentais de ne penser à rien. Mais le vide de ma vie, c'était aussi le tien. Il s'est imprégné en moi comme une brûlure, dans mes muscles, dans mes os.

Chaque matin, à l'aube et en cachette, j'allais laver mon visage dans les vagues mourantes. Cela ne ramenait rien, mais j'avais l'impression de transgresser quelque chose. Je m'asseyais ensuite au bord du lac et, avec mes ongles, je creusais la boue qui commençait à sécher sur les pierres. J'y écrivais des lettres. À personne. Juste pour mettre des mots en ordre, et cette seule action était difficile. Parfois, si je les adressais au lac et à la forêt, j'avais l'impression

que les mots s'allégeaient. Puis je me rendais compte de ce que j'offrais comme spectacle, et je versais un peu d'eau sur la pierre pour diluer ce que j'y avais tracé. Je me dépêchais de rentrer, avant que tu me surprennes. Je m'habillais et préparais le café. Tu te levais en silence, mangeais toujours la même rôtie avec, dessus, une confiture rouge et brillante, semblable à une plaie en sang. Et nous partions travailler. À l'usine, nous ne nous voyions jamais. Les journées passaient vite. Pas les nuits. Jamais les nuits.

Mais, au plus noir de l'ombre, quand je ne dormais pas, il m'arrivait de croire que tout allait changer. Que je trouverais comment faire.

Une fois, j'étais sur le balcon, à écouter les vagues. D'habitude, j'avais assez de temps avant que tu descendes pour me perdre dans le tracé de leurs sons sur la terre encore endormie. Ce matin-là, il m'a semblé que leur voix était tout à coup devenue plus forte. Que leur rumeur s'était transformée en rugissement.

L'odeur de la cigarette est parvenue jusqu'à moi. J'ai eu mal au ventre. Cela voulait dire que tu te levais, même tôt, même un matin où nous n'avions pas à travailler. Mon répit se terminait.

Pourquoi, même quand tu ne les prononçais pas, tes paroles se faisaient-elles entendre dans ma tête ? Pourquoi ne leur opposais-je pas les miennes ? Cela n'avait pas de sens, mais je n'arrivais pas à parler. Je savais que ma voix n'égalerait jamais le bruit de l'eau, les soupirs du vent. Jamais mes mots n'auraient autant de force qu'eux. Toi, tu ne pouvais pas comprendre le

langage du lac. Tu laissais ces absurdités à quelqu'un qui, comme moi, se satisfaisait du silence des arbres. Qui n'avait besoin que du ressac, prévisible, rassurant.

Je t'entendais ouvrir des tiroirs, faire claquer les portes, grommeler contre des erreurs que je n'identifiais pas encore, mais qui étaient nécessairement les miennes. Pendant ce temps, je gardais les paupières à demi-fermées, pour faire jouer entre mes cils les éclats de soleil sur l'eau. Les bras le long du corps, immobile, je m'imaginai saisir chacun de tes mots au vol, pour tranquillement leur passer les mains autour du cou, puis les serrer, les comprimer et les éteindre avant qu'ils ne me brûlent.

Dans mon ventre, la lave remuait. Pour anéantir tes mots, je savais que j'étais trop faible. Qu'une seule chose aurait pu suffire, pourtant. Le lac. Plonger dans le lac et ses eaux froides. Dissoudre la pellicule dans laquelle tu voulais m'emprisonner. Ses vagues calmeraient le feu au fond de moi. L'affliction qui se cachait dans mes veines. Teintait mon sang de ses filets de rouille.

Tu es sortie de la maison. Tu te dirigeais vers moi, une tasse à la main, et tu t'es mise à hurler que j'aurais dû te réveiller. Que tu avais affaire en ville. Que je savais très bien que ton réveille-matin n'était pas fiable. Que j'avais encore gaffé, comme l'imbécile que j'étais.

Je me suis avancée.

Tu t'es enfin arrêtée de parler.

Tu me regardais, les sourcils froncés. Leurs courbes me rappelaient le regard de certaines bêtes sauvages. Celles qui possèdent un camouflage à toute épreuve. Celles que la nature a dotées de moyens d'endormir, d'engourdir leurs proies, sans jamais se mettre en danger. Celles qui paraissent prêtes à attaquer, à mordre jusqu'à ce que leur victime perde tout son sang. Ces

bêtes qui sont chassées pour en faire des trophées, qu'on prend plaisir à exhiber. Parce qu'on n'arrive pas à croire qu'on ait pu les capturer.

Je n'écoutais plus rien, ni le lac qui grondait, ni le vent déchiré par les épines des sapins. J'ai levé les bras, porté les mains à ton cou. Le contact avec ta chair me répugnait. Mais j'ai serré. Dans mes oreilles, aucun cri. Dans mes yeux, que de l'eau. Dans mes narines, l'odeur de la vase et des poissons morts. Sur la galerie, cet après-midi-là, j'ai serré ton cou jusqu'à en broyer les os. Tu as échappé la tasse. Le lac me regardait et le ciel devenait gris. Je ne sais plus si tu t'es débattue. Si tu as essayé de me blesser pour sauver ta peau. Je sais que je suis tombée à genoux, que tu t'es écroulée en même temps que moi, et que j'ai continué à serrer. Sur ton visage qui bleussait, une grimace. Je respirais les relents de ton haleine. Cendre, nicotine. Chaque bouffée m'emplissait de nausée. Ta surprise m'avantageait, rendait mes doigts plus forts que le fer. Avec eux, j'aurais pulvérisé de la pierre.

Je ne sais pas combien de temps a passé, mais j'ai serré jusqu'à ce que toutes les vies que tu pouvais contenir soient annihilées. Quand j'ai réussi à desserrer les doigts, je me suis levée. Il commençait à faire sombre. J'ai pris tes poignets et je t'ai traînée jusqu'en bas de l'escalier. Le bruit mat de ton corps qui heurtait chaque marche résonnait jusqu'à l'autre rive du lac. Mais personne n'entendait. Nous étions toujours seules, toutes les deux.

Ta tasse vide gisait, en morceaux, sur le balcon. J'ai tout laissé là.

Je t'ai amenée à travers les bois, te laissant face contre terre. Je ne voulais pas que tes yeux enregistrent le chemin que nous prenions. Tes vêtements amassaient des feuilles mortes, se tachaient de terre. J'espérais que ton visage subisse le même sort, mais je ne tenais pas à le vérifier.

Nous avons atteint une autre rive. Elle était déserte. Là, sur le sol marécageux, parmi les troncs pourris, j'ai demandé au lac de m'aider. De t'avaler et de te soustraire à la mémoire du monde. J'ai trouvé une pierre vaseuse et y ai écrit ma demande. J'ai espéré une réponse, qui n'est pas venue.

Attendre trop longtemps m'inquiétait, alors je suis quand même entrée dans l'eau, t'amenant à ma suite. J'ai cru sentir le lac réagir, l'eau noircir, la température changer à notre contact. J'ai continué. Dans ma bouche, il y avait un goût de vase. Je t'ai poussée sur quelques mètres. Tu flottais et tu ressemblais à la loutre morte qui avait dérivé devant le chalet, quelques semaines auparavant. Tes membres, rendus flasques par l'eau et la mort, te donnaient un air de poupée de cire qui a commencé à fondre.

Je t'ai amenée là où plusieurs arbres énormes s'étaient couchés. Ils émergeaient à peine. Sous la surface, les branches et les troncs s'étaient unis et attendaient que la pourriture fasse son œuvre. L'eau, épaisse comme une mauvaise soupe, paraissait huileuse. En fouillant un peu, je t'ai trouvé un nid. J'ai forcé ton corps à travers les bras de bois. Je t'ai coincée à l'intérieur, sous l'eau. La chair de ta joue gauche s'est déchirée, comme celle de tes genoux. Un très mince filet de sang a jailli. Cela ne m'a pas étonnée.

J'ai regardé ton visage à travers le flou, tes yeux de lait, ta bouche entravée par les roseaux. J'ai enfoncé davantage ton bras entre les souches et il m'a semblé que ta peau collait à la mienne, que je ne pourrais m'en défaire. J'ai pensé à la viscosité des limaces et j'ai retiré mes mains. Mon mouvement a brouillé l'eau, qui prenait la teinte du lait sur. J'en percevais même vaguement l'odeur.

Puis, lentement, le lac t'a avalée.

Je suis sortie de l'eau, en courant, malgré la lourdeur de mes vêtements. J'ai attendu, en dépit de la pénombre, pour m'assurer que tu n'allais pas remonter à la surface. Ce serait peut-être le lac qui te rejetterait lui-même. Il ne s'est rien passé. Quand le soir est tombé et que je n'ai plus distingué les arbres morts, je suis repartie.

Je n'ai pas dormi cette nuit-là. Je me suis cachée sous le lit. J'ai cru qu'on m'arrêterait. Personne n'est venu. Et, hier, mes paumes se sont mises à brûler. Je me suis enfermée dans la maison. J'ai tiré tous les rideaux. Je ne voulais pas que le lac puisse me voir. J'avais honte de lui avoir confié ton corps. J'ai essayé d'écrire une lettre, avec mes mains qui pulsaient de chaleur, mais je ne comprenais pas les mots qui s'alignaient sur le papier. Ce n'était pas comme sur les pierres. Le papier était trop blanc, blanc comme les globes de tes yeux.

J'ai pris les feuilles avec leurs quelques lignes gribouillées et j'ai dessiné par-dessus. Des vagues du lac, qui pouvaient tout recouvrir, tout effacer, les paroles comme les gestes. Mais ce n'était pas suffisant. Ça ne ressemblait à rien, sinon à un mensonge, un vœu ridicule. J'ai tout froissé et jeté dans le poêle. J'ai allumé un feu et attendu que tout soit consumé. Il m'a fallu me retenir, parce que j'avais envie de placer mes mains tout contre le métal brûlant.

Au cours de l'après-midi, je suis retournée te voir. Je craignais que le lac t'ait refusée. J'imaginai, à l'endroit où je t'avais dissimulée, une de tes mains flottant à la surface. Tes ongles en éclats luisants, ressemblant à de petites billes dans la lumière du soleil.

Quand je suis arrivée au bord du lac, je n'ai rien vu.

Je suis entrée dans l'eau, me suis approchée. Tu n'étais plus là. Le lac t'avait engloutie.

Je suis retournée chez moi. Engourdie. Je n'avais conscience que de mes mains. Même dans le sommeil, dans la nuit qui est enfin survenue, elles ont continué à me faire souffrir.

Ton visage de brume s'estompe. J'ai compris, à présent. Je ne suis plus inquiète. Tout est terminé. La dernière trace de ta présence s'évaporerait bientôt. Je sais que personne ne retrouvera ton corps, ni dans la maison ni sur les berges. Encore moins au fond du lac. On va enfin me laisser tranquille.

Je suis retournée m'asseoir sur la galerie, devant mon lac. Je ferme les yeux, laisse le soleil me réchauffer. Je souris, sans craindre qu'on m'épie. Tranquillement, la vie reprend dans mes doigts, dans mes paumes.

Tout à l'heure, j'irai graver mon nom sur les pierres de la rive.

La fugitive

Elle ne dort pas. Ne dort plus. Recroquevillée sous les draps, elle tente de se remémorer sa dernière nuit de quiétude. Sans succès.

Elle a quinze ans. Mais la nuit tombée, elle a l'impression d'en avoir mille.

La lune est presque pleine. Elle verse sa clarté comme du lait à travers la fenêtre de la chambre. Saupoudre d'argent la courteline. Dépose sur le lit un long rectangle qui apaise les marques sanglantes laissées dans son regard par le passage du père.

Elle regarde la lune, sa rondeur presque aboutie, frangée de nuages. Souhaite, plus que tout, la rejoindre. Mais cela veut dire tout abandonner, tout laisser derrière. Même sa petite sœur. Même si son départ risque de livrer cette dernière en pâture au père. Voiler son regard de sang. Elle a peur pour sa petite sœur. Mais elle est persuadée que le danger finira par la menacer, peu importe qu'elle, l'aînée, parte ou reste.

Dans le ciel, les nuages défilent lentement devant la lune. Le monde bouge, continue de se transformer, malgré le silence qui pèse ici.

Elle se lève, force son corps endolori à bouger. Le vent qui entre par la fenêtre entrouverte la fait frissonner. Le linoléum aussi, sous ses pieds nus. Un dernier coup d'œil à sa chambre. Elle choisit de ne rien emporter. Ni le couteau caché sous le matelas, défense qu'elle n'a jamais eu le

courage d'utiliser, ni ses livres, ni ses vêtements chauds. Elle partira dépouillée. Gardera le moins possible de cette vie.

Dans le chalet endormi, nul ne bouge, sauf elle. Elle marche doucement. Contourne les fauteuils, la table, guidée par la lumière de la lune. Elle n'ose pas regarder à l'intérieur des autres chambres avant de partir.

Sa main tremble sur la poignée de la porte. Elle pressent le grincement aigu, traître, qu'elle fera en la tournant. Toutes ses forces sont nécessaires pour opérer le mouvement. Elle ferme les yeux. Sent l'ombre s'épaissir dans son dos. Derrière elle, juste derrière, elle jurerait que la noirceur assemble la silhouette d'un homme qui se penche vers elle. Elle ouvre la porte. Le vent de la nuit comme une pluie sur ses bras nus. Elle tremble. Mais elle sort. Referme derrière elle, sans bruit. Sous les étoiles et la charpie des nuages, le lac embrasse l'espace, se dilue dans la forêt environnante. Brouille toute limite.

Elle court. Le gravier, puis les aiguilles de pin et les branches mortes blessent ses pieds. Elle ralentit seulement lorsque les bois autour d'elle se font plus denses, lorsque même la lune peine à illuminer le sol. Elle s'accroupit près d'une grande pierre, appuie sa tête sur le dos de roc. Par où rejoindre le bout du monde ? Dans les bois, le vent n'est plus le même. Il siffle entre les branches, fait craqueler les feuilles mortes. Il pousse les nuages au-dessus de la fugitive, s'empare de son odeur. La guide vers le museau des prédateurs. La ramène peut-être jusqu'au chalet. Il ne faut pas rester ici.

Elle se relève. Derrière la grande pierre, le sol descend. Plus loin, elle croit deviner le lac. Elle se met à marcher, lentement, vers la rive. Chaque pas est un risque. Elle redoute les failles

dissimulées par l'humus. Les dents du roc. Les doigts des branches qui pourraient s'emparer d'elle. La retenir. Jusqu'à ce qu'on la retrouve et qu'on la ramène chez elle.

Tout autour, les grands arbres semblent s'incliner sur son passage. Les nuages cachent toujours le ciel. À sa gauche, dans la direction du chalet, elle devine la présence d'un animal. Il la suit pas à pas. Prend soin de rester caché derrière les arbres. Elle pense à un loup. Ou à un coyote. Elle imagine l'odeur rance de son pelage. Les crocs jaunis, le rose de la langue humide. Il ne faut pas qu'elle le regarde. Du coin de l'œil, dans le flou de sa vision, elle le tient à distance. Elle ne s'arrête pas, mais son cœur bat fort. Elle se guide grâce au rythme des vagues, de plus en plus clair devant elle.

Enfin, elle pose le pied sur le sable. Au-dessus d'elle, les ombres se dispersent. La lune revient. Pose sa clarté comme une cape sur ses épaules. Derrière, l'animal s'est arrêté. N'ose pas la rejoindre.

Devant elle, la presqu'île. Celle qui fascine tant sa petite sœur. Sous le ciel nocturne, ses contours évoquent ceux d'une forteresse, d'un temple. Elle s'approche de l'eau, jusqu'à ce que les vagues lèchent ses orteils. Elle n'en ressent presque pas le froid.

Un bras de roc relie la rive à la presqu'île. D'abord, il lui semble irrégulier. Un chapelet de rochers à demi recouvert d'eau. Mais, plus elle le regarde, plus il prend l'aspect d'un chemin. Le relief s'aplatit, laisse place à un sentier de pierres rondes et régulières.

Elle s'engage sur la voie. Y marche sans crainte, sans plus penser à la bête restée sous le couvert des arbres. Alors qu'elle s'éloigne du rivage, l'air s'épaissit autour d'elle. Sur sa peau, le vent est mouillé. La brise s'adoucit, devient peu à peu un brouillard qui l'enveloppe. Derrière les

bancs laiteux, elle perçoit un grondement plus profond que celui du lac. Un souffle plus vaste. Elle ressent la pulsation de la mer lointaine, de sa houle puissante. Entend même, perdu dans l'immensité, le cri d'un cormoran. Goûte le sel sur ses lèvres. Sur sa langue.

Au bout de la route, une silhouette. Celle d'une femme vêtue d'une longue tunique grise, qui l'attend. Les minutes s'étirent, se fondent parmi les heures, tandis qu'elle continue de marcher. Elle rejoint la femme, sur la rive de terre qui est maintenant celle d'une île. Derrière elle, plus de chemin. Que de l'eau.

La femme lui fait signe de se dévêtir. Elle enlève sa chemise de nuit, la dépose dans les mains de la sentinelle. Nue, elle s'avance. Elle sait qu'elle doit poursuivre son trajet, atteindre le haut de la colline.

Elle gravit le sentier et, pendant son ascension, elle sent que, de l'autre côté de la pente, le soleil se lève aussi. Au sommet, elle découvre la mer. Mais, dans la mer, le lac. Et, à travers l'étendue d'eau infinie, elle distingue la rive qui abrite le chalet. Un coup d'œil derrière elle. Au lieu de la presqu'île, de longs bâtiments de pierres. Des collines émeraude où des femmes, le visage dissimulé par des voiles, marchent pieds nus.

Elle s'en détourne. Pour un instant seulement, avant de les rejoindre pour de bon. Elle jette un dernier regard vers la rive. Là-bas, à peine visible sous les épinettes, une petite silhouette est blottie dans la lumière du jour naissant.

Trois souffles

Le lac frôle la coque de la chaloupe avec des bruits de langues mouillées. Le rivage s'éloigne de plus en plus derrière Thomas, ainsi que la voiture où il a oublié les bonbons qu'on lui a donnés ce matin. Son père rame, ils tanguent. Thomas reçoit des gouttelettes sur les mains, mais il n'ose pas encore lâcher les rebords du bateau. Il garde les yeux fixés devant lui, à ses pieds, sur la glacière qui contient des sandwiches, au jambon, encore, des canettes de boisson gazeuse, et de bière. C'est la première fois que le père de Thomas l'amène à la pêche.

Thomas inspire profondément, et l'air porte des relents qu'il ne reconnaît pas.

Il a eu un peu peur, tout à l'heure, quand il est descendu dans la chaloupe. Ça balançait de partout. Il aurait aimé apporter son chien de peluche, mais son père n'a pas voulu, parce qu'il aurait pu tomber à l'eau et que Thomas aurait pleuré. Son père a embarqué après lui. Il a poussé fort sur le quai et ils sont partis. Thomas trouvait un peu bizarre que son père ait le dos tourné à leur destination. Ça lui donnait l'impression qu'il n'avait peut-être pas tout à fait envie de faire le voyage.

Thomas espère qu'ils vont bientôt arriver à l'endroit secret de son père, celui où, selon lui, on trouve le plus de poissons. Il paraît qu'il y en a tellement qu'ils se laissent presque pêcher tout seuls ! C'est difficile à croire. Thomas essaie de demander à son père comment les poissons

peuvent être si nombreux à vouloir se faire pêcher, mais il ne l'écoute pas. Il rame en regardant par-dessus sa tête. Il fait chaud. Le gilet de sauvetage de Thomas le pique dans le dos. Une rigole de sueur coule dans son cou et se glisse sous son gilet. Ça lui démange de plus en plus, mais il ne peut pas se gratter, parce que sa main ne se rend pas jusque-là. En plus, quand il bouge, les coutures du gilet irritent la peau de ses bras. Alors, il reste tranquille. Il n'ose rien dire à son père, pour ne pas le déranger pendant qu'il rame. Ça n'a pas l'air facile. Lui aussi, il a chaud. Il respire fort. Thomas est presque content qu'il ait oublié ses cigarettes dans la voiture.

Ils sont arrivés à l'endroit secret. Après avoir repris son souffle, son père a préparé sa canne à pêche, puis celle de Thomas, qui a fermé les yeux quand il a pris les vers de terre dans la petite boîte de métal. Il ne voulait pas les voir se faire transpercer par l'hameçon. Mais, même avec les yeux fermés, il a senti l'odeur de vieille terre mouillée qui sortait du contenant. Thomas a souhaité très fort ne pas avoir mal au cœur. Il a attendu, même quand son père lui a dit que c'était prêt et qu'il a senti la canne dans ses mains. Thomas a compté jusqu'à trois et a pris une grande respiration. En ouvrant les yeux, il s'est mis à chercher au loin l'endroit où, il en est presque certain, ils avaient laissé l'auto. Là-bas, les arbres, tout petits, ressemblent à des brocolis ou à une maquette. Thomas lève sa main libre. Devant ses yeux, elle a l'air d'appartenir à un géant. Il fait semblant de cueillir une poignée de petits arbres, une collation pour son ventre affamé. Il fixe la cime des arbres pendant que son père prend ses mains, esquisse avec lui le lancer qui projette l'hameçon dans les airs, sous l'eau, vers les poissons qui attendent.

Thomas se souvient des monceaux d'asticots blanchâtres qui avaient envahi la poubelle, l'an dernier. Il réentend les cris de sa mère qui ne pouvait se résoudre à sortir les immondices grouillants de la maison. Pendant des jours, après cela, il a refusé de manger dans la cuisine. Tout goûtait amer dans sa bouche.

Puis il baisse les yeux et son ver est déjà dans l'eau, loin au bout du fil. Il ne le voit pas. À présent, il faut bien tenir la canne. Son père n'a pas envie qu'il la laisse tomber. Thomas le regarde s'ouvrir une bière et s'installer confortablement tout en surveillant sa canne à pêche. Dos à lui. Thomas comprend qu'il s'attend à ce qu'il ne le dérange pas. Mais lui, il n'a rien d'autre à faire qu'attendre.

Des canards se promènent sur le lac. Ils se dirigent vers Thomas, une maman et des petits, comme des points qui glissent sur l'eau. Il reconnaît leur cri, le vrai, celui qui est bien différent de ce qu'on entend sur ses disques de bébé. Il tient bien fort sa canne et il regarde les bébés canards suivre leur mère. Les vagues les agitent comme s'ils faisaient un tour de manège. Ils s'approchent du bateau. Thomas n'ose plus bouger, pour ne pas leur faire peur. Il aimerait qu'ils soient assez près pour qu'il puisse caresser leur petite tête. Mais s'ils avaient envie de manger le ver au bout de sa ligne ? Thomas ne veut pas qu'ils aient mal. S'ils s'approchent trop, il les avertira. Il se redresse un peu sur son banc. En le voyant bouger, la famille canard change brusquement de direction. Peut-être que leur maman a senti le danger. Elle ne veut pas que ses petits touchent à l'hameçon. Eux non plus ne savent pas pêcher.

Ils s'en vont vers la rive, où les branches paresseuses des arbres traînent dans l'eau. Thomas imagine la maison des canards, un nid bien à l'abri au milieu des racines du plus gros arbre. Il s'ennuie de chez lui. Pas de l'appartement de son père, qui sent toujours la cendre et où le lit dans lequel il dort est pourvu d'un matelas trop mou. Il pense à l'ancienne maison, celle dont il ne se souvient pas bien, mais que sa mère lui montre souvent dans l'album photo.

Il souffle sur l'eau de toutes ses forces pour donner de la vitesse aux canards. Pour qu'ils s'en aillent au plus vite.

Thomas est presque certain qu'il y a déjà des heures qu'ils sont arrivés à l'endroit secret. Pourtant, quand il a demandé à son père, il lui a dit que ce n'était même pas encore l'heure de manger. Puis il a ajouté qu'il ne fallait pas qu'il parle trop, à cause des poissons. Alors Thomas n'a plus rien dit.

Il continue d'attendre. Le bruit des vagues lui fait presque une berceuse, maintenant. Il n'a plus mal au cœur, mais il a peur de s'endormir et d'échapper la ligne. Le soleil est encore plus fort que tout à l'heure, et Thomas pense que son père a appliqué la crème solaire trop vite, ce matin. Ça commence à brûler dans le pli de son cou et sur ses joues. Quand il retournera chez sa mère, ses amis riront de lui parce qu'il aura des taches rouges partout. Ils l'appelleront le homard ou la picote. Thomas essaie de se faire plus petit, pour que les rayons du soleil ne le voient plus.

Thomas examine la surface de l'eau. Il aimerait bien se baigner, mais il sait que ce n'est pas le moment. Il ne faut pas bouger, ne pas parler, ne pas jouer trop fort. Se faire tout petit, pour que son père soit content. Sinon, peut-être qu'il ne viendra plus le chercher la fin de semaine. Il pense aux poissons, en dessous. Ceux que son père veut attraper, puis manger. Ils doivent être bien cachés. En tout cas, ils sont assez loin pour qu'on ne les voie pas de la chaloupe. Eux, ils n'ont sûrement pas chaud. Ils ne savent pas ce que c'est que d'avoir des coups de soleil. Personne ne les oblige à porter de l'équipement qui égratigne la peau. De toute façon, ils n'en auraient pas besoin. Thomas le sait, parce que leur peau ressemble à du métal. Il est certain qu'elle renvoie la lumière comme les armures des guerriers dans le film qu'il a regardé la semaine dernière et qui lui a donné des cauchemars. Mais l'armure des poissons est meilleure que celles des chevaliers, parce qu'elle ne pèse rien et qu'on peut nager avec. Surtout, elle ne fait pas de bruit quand les poissons se faufilent sous les bateaux ou entre les algues. Ils peuvent nager partout dans le lac et personne ne le sait. Personne ne les force à rester bien sages.

Thomas se demande si l'eau pèse lourd sur le dos des poissons. Il y en a tellement dans le lac ! Mais, plus il y pense, plus il croit que c'est comme l'air ou le ciel pour les gens. Ils ne sentent rien, même si c'est immense. Est-ce que ça peut faire mal, à la longue, d'avoir les yeux toujours ouverts ? Est-ce qu'on attrape des frissons, quand on respire toujours un liquide froid ? Est-ce qu'on est bien quand on dort dans la boue, au fond du lac, sans couvertures chaudes ni chien de peluche ? Sans chanson avant de s'endormir ?

Ça doit être étrange de n'avoir ni bras ni jambes. Pas d'oreilles, pas de nez. Thomas se concentre pour se voir, lui, sans tout cela. Sans son masque de petit garçon. Son visage et son corps deviennent un casse-tête qu'il assemble en jetant les morceaux encombrants. Il ne se ressemble plus. Personne ne peut le reconnaître. Pendant ce temps, peut-être qu'il ne tient plus sa canne à pêche aussi fort. Peut-être qu'il se penche de plus en plus vers l'eau, vers le reflet qui vient à sa rencontre juste sous la pellicule des vagues.

Son père ne voit rien de ses jeux. Sa respiration fait un bruit différent de celui de tout à l'heure. Thomas l'entend. Il soupire comme s'il dormait. Thomas, lui, se voit dans l'eau, en compagnie de poissons lumineux. Ils nagent autour de sa tête, l'observent sans jamais ciller. Il décide de les suivre, et il sent sa peau se couvrir d'écailles. Son visage s'allonge, ses yeux deviennent tout ronds. Il n'est plus obligé de tenir la canne, de supporter le gilet rouge. Il désire seulement nager le plus vite possible, plonger au fond du lac pour sentir sur son corps la caresse satinée des algues.

Avant tout, il faut avertir ses semblables de ne pas gober les vers empalés aux fourches brillantes, parce que ces dernières déchireraient leur palais, les arracheraient au lac, les entraîneraient vers la mort. Il devrait leur crier de se sauver loin d'ici, loin de son père qui fait semblant de dormir mais qui les guette et qui est capable d'attendre longtemps. Il devrait leur dire

qu'ils sont bien mieux dans l'ombre du lac, là où ils ne connaissent pas les longues heures d'ennui, où ils n'ont rien à craindre, ni la nuit ni le jour, avec son soleil trop chaud.

Thomas essaie de le faire comprendre aux poissons qui se sont rassemblés autour de lui et qui l'observent avec l'assurance tranquille de ceux qui ignorent toute menace. Il ouvre la bouche mais, au lieu de paroles, il n'émet qu'un petit sifflement sec. Il essaie de prendre une grande respiration. Or, au lieu de l'eau, c'est l'air brûlant qui râpe sa trachée, ses poumons se bloquent, et il n'est plus sous l'eau, non, il est à la surface dans la chaloupe, et son père crie de joie en remontant sa ligne, au bout de laquelle se débat un gros poisson. Thomas, lui, ne peut pas rire. Au fond de la barque, son regard se voile comme celui de la bête, et sa bouche reste ouverte sur un souffle qui ne viendra plus.

Comme des galets sur la grève

La saison des sorcières est arrivée.

C'est ce que les enfants de Paul lui ont annoncé, ce matin, en le réveillant. Il a cru un instant qu'ils parlaient de celles que l'on brûlait, il y a quelques siècles. Haïes parce qu'elles vivaient à l'écart, parfois sans homme. Parce qu'elles connaissaient les vertus de plantes dont les racines ou le suc enivraient jusqu'à la mort. La marginalité de ces femmes exigeait qu'on leur rase le crâne, qu'on les attache à un bûcher, qu'on les offre au feu. Surtout, qu'on ne perde rien de leur agonie, de leurs hurlements, de l'odeur de chair calcinée. Des femmes confinées à la douleur, à l'oubli qui veillait sous les braises.

Non, ce ne sont pas ces sorcières que ses enfants évoquaient, pas elles que la fin d'octobre ramène sur les vitrines des boutiques, les murs des salles de classe, l'écran du téléviseur. Pour les petits, il était plutôt question de vieilles femmes à la peau verdâtre et au long nez crochu semé de verrues, vêtues de lambeaux noirs, qui sillonnent le ciel sur un balai en ricanant. Celles qu'on imagine concocter, sous l'œil complice d'un chat noir, des mixtures écœurantes à base d'aile de chauve-souris et de bave de crapaud.

Ses enfants sont en train de dessiner sur de grandes feuilles de papier. La sorcière de son fils ne possède, à chaque main, que trois doigts munis de longs ongles rouges. Philippe a

seulement quatre ans, mais ses dessins réussissent toujours à déranger Paul. Ils lui donnent l'impression d'en dire trop pour son âge. De porter en germe des mots qu'on ne devrait jamais prononcer.

Sa grande sœur soupire en le regardant remplir au crayon de cire les formes ébauchées au plomb. Elle voudrait qu'il s'applique davantage à ne pas « dépasser ». Sa sorcière à elle est plus grande et plus mince. Pénélope lui a dessiné une chevelure de serpents. Leurs langues forment une auréole sanglante qui éclate autour des yeux argentés du personnage. Paul ignorait que sa fille connaissait Méduse...

Toutes ces nécromanciennes de fête que l'on prend plaisir à craindre, à dépeindre avec des détails juste assez effrayants, lui donnent mal au cœur. Comme si on tentait d'esquiver le passé, de cacher l'horreur des bûchers sous des masques de carnaval. Depuis que Pénélope et Philippe sont là, c'est encore pire parce que, pour eux, il doit cultiver cet imaginaire. C'est ainsi pour toutes les fêtes. Céder à certaines coutumes, certains rites. Décorer encore et encore la maison. Acheter les cadeaux. Prendre un air ravi. Cacher son trouble devant les sourires trop larges que dessinent ses enfants.

Paul regarde ailleurs. Frère et sœur continuent à ajouter des couleurs, à quatre pattes sur le linoléum de la cuisine. Il est content qu'ils ne lui aient pas demandé son avis sur leur travail. Il n'aurait pas su mentir. Près des enfants, des boîtes de carton remplies de feuilles mortes, de bouts de bois, de pierres. Un butin choisi avec le plus grand soin, hier, autour du chalet, dans l'intention de réaliser un grand bricolage d'Halloween. Ce sera leur projet pour cet après-midi. Leur mère a promis de les aider ; il la sent déjà impatiente de débarrasser le plancher de toutes ces saletés. Elle convaincra les enfants de bricoler sur la galerie, près des citrouilles qu'ils ont découpées la veille,

question de mettre de l'ambiance. Anne cultivera l'espoir que les chefs-d'œuvre passent la nuit dehors et qu'ils les oublient demain, en repartant pour la ville.

La ville... Il s'était promis de ne pas y penser. De profiter du calme, de l'air frais et du bleu du lac. Pour la dernière fois, cette année, avant de verrouiller les portes du chalet et de retourner dans l'autre maison. Cela signifie devoir traverser novembre, le mois des morts. Ce mois où il croit se fondre à la pluie froide, où il ne sait plus si c'est son regard qui teinte le monde de gris, ou le contraire. Novembre ne cesse de lui rappeler que bientôt tombera l'hiver. Qu'il marchera, pendant des mois, le bas des pantalons souillé de gadoue, le pas inquiet sur les pavés glacés, en ne s'habituant jamais aux mains crispées par le froid, à la lourdeur du manteau sur les épaules, à la bise qui se jette sur lui dès qu'il ouvre la porte, le matin.

Paul déteste fermer le chalet pour la saison morte. Devant la grille d'entrée cadenassée, il a toujours l'impression que c'est lui qu'on abandonne. À quelque chose de plus profond que la solitude. À quelque chose d'irrésolu. Il lui faut, à chaque année, plusieurs jours pour dissiper cet inconfort. Mais, aujourd'hui, quitter ses rives lui apparaît insurmontable. Il appréhende la constante proximité, l'étroitesse des rues, les pièces minuscules du bureau. L'air étouffant, partout. Le bruit qui assaille ses tympan...

J'ai six ans. Je marche, avec ma mère, dans un stationnement enneigé. Des flocons tombent sur mes épaules, au creux de ma mitaine et sur mon nez. Nous nous rendons à l'hôpital où on garde ma grand-mère. Nous ne la visitons pas souvent, mais je ne me souviens pas d'avoir vu grand-maman ailleurs. Elle ne peut pas venir chez nous. Maman dit que ce serait trop fatigant. Je ne comprends pas pourquoi, mais je ne dis rien. Une fois, j'ai demandé si grand-maman avait une maison à elle. Ma mère a dit que non. Que pour qu'elle soit bien en sécurité, il

avait fallu qu'elle vienne habiter ici, il y a longtemps, parce qu'elle ne pouvait plus prendre soin de ses enfants, ni d'elle-même. Maman s'est raidie lorsqu'elle m'a raconté ça. J'ai pensé qu'elle avait dû s'ennuyer de sa mère.

Je n'aime pas beaucoup l'hôpital. La dernière fois, ma petite sœur a tellement pleuré qu'il a fallu partir très vite. Aujourd'hui, nous sommes venus sans elle. Maman a dit que ce serait plus reposant pour tout le monde. Mais je comprends ma sœur. Moi aussi, si j'étais encore petit, j'aurais envie de pleurer.

Nous passons par les grandes portes vitrées qui s'ouvrent toutes seules en nous voyant arriver. Je ne sais pas comment elles font pour savoir qui elles doivent laisser passer. Il doit leur falloir des yeux. Où sont-ils ? J'ai beau m'étirer le cou pour les apercevoir, ma mère me tire par le bras et je dois la suivre à l'intérieur. Derrière moi, les portes se referment avec un chuchotement qui me donne froid dans le dos. Je me retourne. Sur une des vitres, il y a l'empreinte d'une main sale. Peut-être que quelqu'un a essayé de sortir ? Qu'il n'a pas pu ? Peut-être que cette empreinte est un avertissement ? Un message secret que moi seul ai compris ? Je me demande où est la personne aux mains sales. Si elle a trouvé un autre chemin. Ou si l'hôpital l'a enfermée dans une chambre, pour la punir d'avoir voulu se sauver. Je serre la main de ma mère plus fort. Dehors, la neige continue de tomber.

Philippe hurle. Encore une crise : sa sœur lui a arraché un crayon des mains. Ce faisant, elle a balaféré le dessin de son frère d'un large trait noir, une déchirure qui sectionne en deux la sorcière aux griffes rouges. Pendant qu'Anne tente de consoler le petit, Pénélope boude, assise sur une chaise. Paul va voir sa fille, l'interroge sur la raison de son geste. Elle murmure que, de toute façon, la sorcière de Philippe avait l'air d'un porc-épic avec les lignes qui dépassaient de

partout... Son frère l'a entendue et se remet à crier, enragé. Anne regarde Paul, attend qu'il réponde à leur fille, qui affiche un sourire satisfait. Sept ans et déjà experte dans le mépris. Il reste toujours étonné devant la facilité avec laquelle ses enfants peuvent se montrer méchants.

Paul sermonne Pénélope, qui se réfugie à nouveau dans la bouderie. Mais il n'a pas le cœur à faire de la discipline. Il s'éloigne d'elle. Ce qu'il aimerait, en ce moment, c'est une longue promenade. Seul. Juste un peu de silence et de calme.

Anne, croyant que la tempête est terminée, laisse Philippe et vient le rejoindre. Elle a deviné son souhait. Elle le prend à l'écart pour lui dire, encore une fois, qu'il est trop mou avec les enfants, qu'il ne doit pas leur faire sentir que tous les caprices sont permis. Il est nécessaire qu'ils apprennent la juste mesure des choses, les limites à ne pas dépasser. Elle ajoute qu'il a son rôle à jouer, même pendant ses sacro-saintes fins de semaine au lac. De quoi a-t-elle l'air, elle, s'il finit toujours par plier devant les petits ? Depuis quelque temps, Paul ne sait plus prendre sa place. Il s'efface. Elle voudrait bien comprendre ce qui le tracasse autant. Il ne sait pas quoi lui dire. N'ose pas lui répéter que les règlements lui font horreur. Qu'ils éveillent de mauvais souvenirs. Des images de chambre sombre, pendant des heures, un ventre vide jusqu'au matin.

Philippe s'est jeté sur sa sœur. Anne se précipite pour les séparer. Dans la mêlée, quelqu'un a heurté les boîtes de feuilles et de branches, et le tout se répand par terre, se mêle aux sanglots qui emplissent la cuisine. La peine de ses enfants fait mal à Paul. Mais entendre Anne se mettre à pleurer à son tour, excédée, est pire. Sauf que novembre arrive. Sa dernière fin de semaine ici avant longtemps. Quelque chose d'insoutenable dans l'exiguïté des jours. Il murmure qu'il doit sortir. Personne ne l'entend. Il prend sa veste et se glisse hors du chalet. Dans la foulée, les feuilles d'érable et de chêne frémissent sur le parquet. Le vent le pousse vers le chemin qui encercle le lac.

À l'intérieur de l'hôpital, je trouve que l'air a changé. Ça sent la mort. Comment les gens font-ils pour vivre ici ? À leur place, je serais vraiment triste. Chez nous, même après le grand ménage, il n'y a pas cette odeur trop forte de détergent, faite pour en masquer d'autres pires encore, comme l'urine ou le vomi. Les adultes ont l'air de se faire croire qu'ils ne sentent rien. Moi, même dans le hall d'entrée, je perçois facilement ce qu'ils veulent ignorer. J'ai envie de me boucher le nez, mais l'idée que les petites particules qui flottent dans l'air vont entrer dans ma bouche pendant que je respire, que je pourrais les goûter, est trop horrible. Il faut me résigner à sentir. En pensant à des choses qui ont un parfum agréable, ce sera peut-être moins difficile. La lotion pour les mains de ma mère. Le creux de mon oreiller. Ma doudou jaune. Le gâteau qu'on m'a préparé pour mon anniversaire, il y a quelques semaines.

Une musique se rend jusqu'à mes oreilles. C'est la radio qui joue, pas assez fort pour que ce soit vraiment plaisant. Juste un bruit de fond qui agace. À travers les paroles des gens qui traversent le hall, j'entends un chanteur se plaindre que les amours mortes n'en finissent pas de mourir... Le sens de ces mots m'échappe. Quand je demande à Maman ce qu'ils veulent dire, elle me répond que c'est une façon de parler. Que ça veut dire que le monsieur est malheureux. Je trouve que c'est une chanson qui va bien avec cet endroit, dans ce cas. On n'a qu'à regarder les murs pour le comprendre, leurs couleurs ressemblent à des draps usés. Ou à la neige du stationnement. Ils portent des traces noires, comme celles que je m'étais amusé à faire sur le plancher de la cuisine, avec mes semelles, après quoi Maman m'a disputé et m'a tout fait laver. C'est peut-être la personne qui a voulu s'enfuir par les portes vitrées qui a laissé ces marques...

Je détourne mon regard des murs morts et j'enfouis mon visage dans le manteau de ma mère. Je peux nicher mon nez dans la grande poche qui contient plein de mouchoirs en papier, du baume pour les lèvres au parfum de cerise, des clefs. Je me sens un peu rassuré.

Paul s'enfuit et il a un nœud dans la gorge. Il laisse Anne calmer toute seule les petits, tenter de se calmer elle-même. Comme un lâche. Il devrait y retourner, se coller contre eux, former avec eux un nid chaud. Pourtant, ses pas le mènent toujours plus loin du chalet. Il marche vite. Les feuilles mortes crissent sous ses semelles avec un bruit roux. Il se met presque à courir, jusqu'à ce qu'il atteigne la route. Il ralentit, reprend son souffle. Personne ne le suit.

Seulement, tel un murmure à son oreille, la certitude qu'Anne est déçue de lui. Il voudrait un sursis pour chercher les paroles à prononcer, pour qu'elle consente à lui sourire. Cueillir ces mots sur son chemin, un par un, des pierres douces qu'il garderait à l'abri dans les poches de sa veste, jusqu'à son retour. Les enfants l'aideraient à les agencer pour en tirer des formes nouvelles, fragiles.

Il a en tête des photographies qu'ils ont prises l'automne dernier. Pénélope à genoux dans un tas de feuilles. Philippe qui pointe du doigt un vol de canards au-dessus du lac. Anne entassant du bois mort pour faire un feu. Quelques tableaux figés que l'on pourrait trouver dans tous les albums de famille. Malgré tout, quand Paul regarde ces images, il y décèle un manque. Une absence profonde, qui s'étend bien au-delà du fait qu'il ne figure sur aucune d'elles.

Ma mère se dirige vers le comptoir d'accueil, et je n'ai pas le choix de la suivre. Je ne sais pas si c'est moi qui suis petit pour mon âge ou si le comptoir est vraiment haut, mais je n'arrive pas à voir la préposée qui soupire quand ma mère s'annonce. Tout ce que je peux examiner, ce sont des gommages mauves, roses, blanches et vertes, écrasées sous le rebord du comptoir. Je compte les empreintes de dents encore visibles à certains endroits, pendant que ma mère discute avec la dame. Leurs voix deviennent plus fortes, cassantes. Je crois comprendre qu'on ne peut pas aller voir grand-maman tout de suite. J'entends les mots « dîner »,

« accident », « dégât ». Je pense que, sans doute, ma grand-mère doit être en train de se faire disputer, quelque part dans cet hôpital.

Nous nous rendons à la salle d'attente, où de vieilles chaises sont disposées en rangées. Maman me fait signe de m'asseoir à côté d'elle, mais je refuse de toucher le tissu cerné, jauni. C'est comme pour les odeurs ; il faut se tenir loin. Ne pas se laisser contaminer. Maman soupire, comme la préposée. Elle me trouve capricieux. Mais, comme toujours quand nous venons ici, elle n'a pas beaucoup d'énergie pour s'obstiner avec moi. Elle détourne son regard et fait semblant d'écouter la musique. Sa bouche tremble un peu. La peau de son visage a l'air tirée, surtout sous ces lumières qui décolorent. J'aime mieux regarder ailleurs, moi aussi.

Il n'y a pas de jouets dans la salle. Seulement des vieux magazines, où des gens sourient en regardant dans le vide. Sur plusieurs couvertures, on a ajouté, au stylo, des moustaches et des barbes aux dames, des cornes de diable et des boucles d'oreille aux hommes. Il y a même une copie où on a dessiné un zizi dressé. Je la cache sous la pile, mal à l'aise sans bien comprendre pourquoi. J'en trouve une autre où on voit, sur la couverture, un petit chien qui saute à travers un cerceau tenu par un moustachu à chapeau. Le petit chien a l'air tout fier. J'ai envie de garder la revue avec moi, quand nous partirons, mais je sais que ma mère ne le permettra pas.

Je m'ennuie et j'ai hâte qu'on puisse aller voir grand-maman. Même si elle est toujours bizarre et qu'elle m'appelle par un prénom autre que le mien. Et que, parfois, elle pleure parce qu'elle veut retourner dans sa maison. Je la trouve gentille quand même ; elle ne dit jamais non quand je lui demande de jouer avec moi. Et je trouve étrange que Maman me retienne un peu quand je veux lui faire un câlin. Comme si elle avait peur que je reste avec ma grand-mère pour de bon.

Peut-être qu'elle pense à ça en ce moment, parce qu'elle fouille dans sa poche à la recherche d'un mouchoir. J'ai envie de remettre mon nez dans cette niche. De respirer le parfum sucré de la cerise. Je voudrais dire à Maman de nous faire tout petits, pour qu'on se cache tous les deux au fond de sa poche, bien à l'abri comme dans un nid de tissu. Mais je ne dis rien parce que, lorsque ma mère pleure, ma gorge se serre. J'ai l'impression d'avalier du sable. Plus rien ne sort de ma bouche. Dans ces moments-là, il faut encore attendre. Attendre, même quand ma mère se lève très vite en me disant de rester là et qu'elle s'éloigne dans le couloir d'un pas rapide, malgré les protestations de la réceptionniste qui la suit en criant. Ma mère disparaît bientôt de ma vue. Je ne sais pas où elle est partie et ça m'inquiète. Je ne veux pas rester tout seul dans la salle vide. Être obligé d'écouter la musique qui rend triste. Au début, je ne bouge pas, car je n'ai pas envie de désobéir et d'être puni. Mais, quand les portes d'entrée s'ouvrent et qu'une bourrasque froide vient souffler jusque dans mon cou, c'en est trop. Je m'élanche dans le couloir à la recherche de Maman.

Au beau milieu du chemin, un écureuil fixe Paul. Son petit corps frémit. Il tient un cœur de pomme entre ses pattes. Il l'observe de ses yeux brillants, a l'air de craindre que Paul se précipite sur lui pour lui dérober son butin. Si ses enfants avaient été avec lui, ils auraient essayé de l'attirer avec un brin d'herbe sèche, une feuille morte, n'importe quoi qui pourrait passer, à leurs yeux, pour de la nourriture. Ils l'auraient appelé en lui parlant doucement, avec cette voix un peu fausse, maniérée, calquée sur celle que prennent certains adultes en s'adressant aux enfants. Pénélope et Philippe auraient été bien déçus, car la bête n'aurait pas manqué de s'enfuir à toute vitesse.

En ville, les enfants de son voisin ont un jour trouvé un cadavre d'écureuil dans leur cour arrière. Ils ont joué avec le petit corps, à l'aide de branches d'arbres. Ils ne riaient pas. Avaient l'air complètement fascinés par leurs propres gestes. Ils malmenaient un cadavre sur la terre froide de novembre et rien de terrible, rien d'éblouissant ne se produisait. Quand leurs bâtons ont percé le pelage et mis au jour la chair, Paul a couru à l'intérieur de chez lui. Il veut croire que le bruit de la porte qu'il a claquée a secoué les petits voisins et qu'ils ont cessé leur manège.

L'écureuil a détalé. Il a laissé son cœur de pomme derrière, et Paul a un peu de peine pour l'animal. Lui aussi, il veut continuer son chemin. Il lui semble que s'il poursuit sur quelques kilomètres, il atteindra la rive nord du lac. La plus sauvage. Les arbres y sont rares, paraissent plus vieux qu'ailleurs. Ils subissent constamment les humeurs des vents. Des roseaux qui tranchent la peau comme des lames frangent de petites baies rocailleuses. À certains endroits, l'été, des rosiers sauvages fleurissent, très près de l'eau. Ils bordent d'énormes roches plates, où l'on peut s'asseoir ou se coucher, et croire que l'on se fond dans le paysage.

Le couloir se termine par deux grandes portes, que je pousse de toutes mes forces, pour arriver dans une cage d'escalier. Je ne sais pas quoi faire... Descendre ? Non. Ça me rappelle l'escalier de la cave chez moi, et l'angoisse, une fois en bas. Je décide de monter. Mes jambes ont un peu de difficulté à gravir les hautes marches, et je n'ose pas trop regarder sous moi, car le vide entre chacune d'entre elles me donne le vertige. J'ai peur de glisser et de tomber, tomber sans jamais m'arrêter. Ma main serre fort la rampe, à chaque pas, et j'arrive enfin au prochain étage.

Cette fois, c'est une porte simple. Juste à côté, il y a un écriteau couvert de phrases que je n'ai même pas envie de lire. De toute façon, elles ne doivent pas s'adresser aux enfants. Dans cet

hôpital, je ne vois toujours que des grandes personnes. Je tourne la poignée, tire la porte et entre dans le nouveau corridor. Il est plutôt étroit avec, de chaque côté, des chambres aux portes parfois entrouvertes, parfois fermées. J'entends des bruits de paroles. Une personne chante. Une autre pleure. Une chaise berçante gémit... ou est-ce une voix ? Puis la porte par laquelle je suis entré se ferme derrière moi en faisant lentement clic. Je me retourne... Il n'y a pas de poignée de ce côté-ci.

Paul marche plus vite maintenant. La forêt devient très dense, de part et d'autre de la route. À travers les arbres, le lac étincelle, lui envoie des signaux de feu. Il n'entend plus le mouvement de l'eau. Que le vent dans les branches.

Puis il remarque une habitation à sa gauche. Il croyait pourtant avoir dépassé les dernières constructions de ce côté-ci du lac. Le chalet est assez grand, mais laid. Ses murs recouverts de vinyle bon marché lui donnent l'aspect d'un hangar. Deux voitures sont garées dans l'entrée. Il ne voit d'abord personne dehors. En se rapprochant, pourtant, il aperçoit un petit garçon près des véhicules. Il doit être un peu plus jeune-que Pénélope. Plus vieux que Philippe. Sa veste de tricot rouge vif tranche comme une blessure sur les rives terreuses. Il porte des bottes de caoutchouc noires. Elles rappellent à Paul celles qu'il avait, à son âge.

Il s'arrête pour mieux regarder le petit garçon. Il ne croit pas que ce dernier l'ait aperçu. Il revient certainement du bord de l'eau. Ses bottes sont mouillées et il a les mains rougies : le lac est déjà très froid. L'enfant a ramené des cailloux de la grève, en se servant du devant de sa veste comme d'un baluchon. Il le voit prendre une poignée de pierres et la jeter de toutes ses forces sur les voitures. Son visage demeure fermé. La pierre fait un bruit de grêle sur les vitres et les portières. Il entend des voix s'élever à l'intérieur de la maison. Des adultes qui crient. L'enfant va

recevoir une sévère correction. Bien que Paul ne saisisse pas les mots qui sont prononcés à l'intérieur, le ton des voix ne trompe pas. Mais le petit ne s'enfuit pas. Des plis se creusent de chaque côté de sa bouche, des marques qu'on décèle d'habitude sur des visages plus vieux que le sien. Une dernière volée de pierres, puis il redresse la tête. Ses poings sont fermés, toujours rouges, ses jointures exsangues. Son regard est fixé sur la porte qui s'ouvrira bientôt. Paul ne veut pas voir ça. Il s'enfuit à la place du petit, loin de ce hangar et de sa laideur. Il abandonne l'enfant, ses poings crispés, ses yeux noirs, deux puits sous une frange mal coupée.

Je sens une petite boule dans mon ventre. Mauvais signe. Je donne quelques coups de poing sur la porte, pas trop fort, mais personne ne vient m'ouvrir. Je ne pense pas que Maman soit ici. Et à moins que grand-maman ait changé de chambre, elle n'est pas ici non plus. Mais comme je n'ai pas le choix, j'appelle. Ma voix sonne à mes oreilles comme celle d'un petit chat égaré.

Aussitôt, de vieilles dames sortent des chambres et s'avancent vers moi. Elles sont toutes habillées pour aller dormir et me regardent avec un drôle d'air, un peu comme si j'étais un cadeau surpris, ou un lutin. Il y en a une qui berce une poupée de plastique nue qui n'a qu'un œil ; j'ai l'impression qu'elle m'épie. Une autre femme, qui porte une jaquette rose sale, fait des bulles avec sa bave. Le contour de ses ongles est gratté jusqu'au sang. Elles s'approchent. On dirait qu'elles ne savent pas que je suis enfermé là malgré moi. Elles commencent à me parler, m'appellent par toutes sortes de noms dont aucun n'est le mien... Je ne peux même pas les compter. Je voudrais qu'elles reculent. Je ne sais pas comment leur dire sans leur faire de la peine ou les mettre en colère, mais je ne suis pas bien parmi toutes ces femmes, leurs rires et leurs murmures énervés. Je répète que je veux Maman. Certaines disent que c'est elles. Je sais

bien qu'elles se trompent. Je sens leurs mains sur mes épaules. Des doigts collants et ridés qui caressent mon menton, mes joues sur lesquelles des larmes coulent même si je veux les retenir. Je n'aime pas ces yeux embués et ces haleines puantes. Dans les bouches il y a des dents qui manquent et d'autres qui sont brunes et noires. Je commence à avoir mal au cœur. On me promet des bonbons et de la liqueur. Mais je n'y crois pas, pas dans un endroit comme ici. Elles sont si nombreuses. Je ferme les yeux. Je veux être dans mon lit, à la maison, avec ma doudou jaune enroulée autour de mon cou, à l'abri...

Les voix deviennent plus fortes, mais je ne regarde pas. On dirait qu'elles savent que je ne vais pas bien, mais qu'elles ont oublié comment on console un enfant. Je suis certain que si je reste longtemps ici, moi aussi j'oublierai comment on fait pour être heureux. Tout, ici, doit finir par disparaître dans la laideur des murs. Dans l'étroitesse des couloirs et des chambres qui ressemblent à des boîtes de carton. Comme celle où on avait mis l'oiseau malade qu'on avait trouvé derrière la maison, l'autre jour. Les femmes me font penser à lui, incapables de se sauver, même si elles savent qu'il ne leur reste qu'à mourir. Je ne veux pas mourir. Je ne veux pas rester ici.

Devant mes yeux fermés, ma raideur et mes bras serrés le long de mon corps, les femmes s'éloignent de moi, en reculant lentement. L'air autour devient moins étouffant. J'ouvre les yeux, encouragé par le calme qui s'est installé. Les femmes retournent chacune dans leur chambre, à petits pas de brebis. Je suis soulagé, mais je suis quand même enfermé. Puis je m'aperçois qu'il y a encore une dame dans le corridor.

Paul atteint la pointe orientale du lac. La forêt est compacte. Les arbres de plus en plus dénudés affichent des troncs dont l'écorce lui rappelle la peau des vieillards. Il ne veut plus

penser au garçonnet. Le laisser derrière sans se demander depuis combien de temps il pouvait être seul dehors. Ce qu'il adviendra de lui.

Sur la rive nord, le vent est plus fort, plus froid. La ligne des arbres s'amincit, se troue de petites anses aux plages jonchées de débris et de bois mort. Ces ouvertures lui font penser à des ports, où des enfants de marins passent leurs journées à attendre le retour de leurs pères, nu-pieds sur les quais, jetant des cailloux dans le ventre jamais repu de la mer. Bientôt, derrière un massif d'épinettes, une baie plus vaste se dévoile, bordée de rocs plats. Enfin. Paul accélère le pas. Et il s'arrête, parce qu'il aperçoit, à l'autre extrémité de la baie, une silhouette penchée au bord de l'eau, occupée à ramasser des galets.

C'est une vieille femme. Ses vêtements sont amples et colorés, une superposition de jupes, de chemisiers, de châles et d'écharpes qui donne l'impression que son corps est recouvert de longues plumes en désordre. Elle l'a entendu. Elle se relève, essuie sa main libre sur sa cuisse, et se retourne lentement. Des mèches immaculées, soulevées par le vent, s'échappent de son chignon.

Elle est toute petite, très âgée. Elle ressemble un peu à grand-maman, sauf qu'elle a des cheveux tout blancs, qui doivent être très longs parce qu'elle les a attachés en une petite boule sur le dessus de sa tête. Elle est si maigre que j'ai peur qu'elle se casse. Elle flotte dans sa jaquette blanche à fleurs mauves toute plissée, comme si elle avait dormi dedans trop longtemps. Elle ne bouge pas, mais un tremblement la secoue. Son regard est différent. Il m'inquiète moins. Peut-être à cause de ses yeux au bleu si pâle qu'ils me rappellent la glace. Elle me sourit, et je ne peux m'empêcher de sourire à mon tour. Elle lève lentement son bras et me fait signe de sa main couverte de grosses veines bleues. Je m'avance vers elle et je constate que, dans mon ventre, la

boule commence à disparaître. Quand j'arrive à côté de la dame, elle ne cherche pas, comme les autres, à me cajoler et à me serrer contre elle. Elle me demande mon nom. Je le lui dis, et j'ajoute que je cherche ma maman. Que ma grand-maman vit dans cet hôpital, peut-être qu'elle la connaît ? La dame me dit qu'elle l'a peut-être déjà vue, mais que cela doit faire longtemps, parce qu'on ne la laisse plus sortir d'ici. Puis elle me demande si je veux venir dans sa chambre, pour l'aider à poursuivre le travail qu'elle a commencé. Je dis que j'accepte, et je la suis. L'espace d'une seconde, je me demande pourquoi elle ne m'a pas plutôt aidé à sortir. Mais ma curiosité l'emporte et je ne pense plus qu'à découvrir la pièce et le travail qu'elle veut partager avec moi.

Chez la dame, il y a un bureau gris et un petit lit de fer qui doit être vraiment vieux : je vois, au milieu, un creux, l'empreinte de la personne qui dort dedans à toutes les nuits. Je suis certain que le matelas grince quand on s'assoit dessus. Mais la dame ne me dirige pas vers le lit. Elle m'amène dans un coin où, sur les murs, des images sont collées. Au début, je ne comprends pas de quoi il s'agit.

Elle ne dit pas un mot. Elle attend. Son regard embrasse l'entièreté du paysage. Le vent aspire Paul loin en arrière, il a six ans et ne sait plus où il est, six ans, perdu et pourtant plongé dans une sensation familière, le sourire de la vieille femme, ses yeux, des pierres polies, jamais tout à fait éteintes au fond des siens. Les bourrasques et les vagues ramènent des paroles étouffées. Paul ne bouge pas. Le lac se déploie autour de son corps. Il a l'impression d'être de retour à l'hôpital. Cet endroit qu'il avait oublié et qui, maintenant, fait remonter un à un ses reflets.

C'est une espèce de collage de photos déchirées. Elles représentent des gens, certains plus petits, d'autres plus gros, debout ou assis. Parfois, il leur manque un bras, une jambe, tout le bas du corps. Mais ce que je ne comprends pas, c'est que les personnes collées sur le mur sont décapitées. On a déchiré leur tête. Et les corps sont regroupés autour d'une forme ovale, composée d'autres bouts de photos. Ça me fait penser à un lac avec des vagues. En m'approchant davantage, je vois que le lac est formé des têtes coupées des personnages sur le mur... J'ai l'impression que les corps se pressent tous pour aller les rejoindre.

La dame me demande si j'aime son collage. Je réponds que je ne sais pas, que je trouve ça bizarre. Elle me dit que ça s'appelle L'oubli. Qu'elle a peur de ne pas avoir le temps de le terminer, parce qu'elle se fatigue très vite et qu'il reste encore deux albums à vider avant qu'elle parte. Je me demande ce qu'elle veut dire. Est-ce qu'elle retourne bientôt dans sa maison ? Elle sourit et me répond que non. Que lorsqu'elle s'en ira, ce sera parce qu'elle ne bougera plus, que ses yeux ne pourront plus voir, qu'elle ne respirera plus.

Je trouve qu'elle a l'air triste, tout à coup. Alors, je lui demande de m'expliquer comment faire. Elle va chercher un album, sous son lit, puis me montre de quelle manière déchirer tout doucement le papier, d'abord autour de la personne photographiée et, ensuite, comment enlever délicatement sa tête. Après, il faut aller près du mur et fixer le tout à l'aide d'un tube de colle. À chaque personnage, la dame guide ma main vers le meilleur emplacement, pour bien respecter l'image qu'elle a dans sa tête.

J'aime ce travail. Je suis certain qu'on donne une nouvelle vie aux images, sûrement fatiguées d'être prisonnières de l'album. Elles doivent y être depuis longtemps, parce que la plupart des gens sont habillés d'une drôle de façon et que plusieurs photos ne sont même pas en

couleurs. Je suis content de faire plaisir à la dame. Je ne vois plus le temps passer. J'ai oublié que je ne savais pas comment sortir d'ici. Le collage progresse lentement.

Tout à coup, pendant que nous collons une petite tête de bébé avec les autres, nous entendons du bruit. Plusieurs personnes arrivent en courant. Je reconnais ma mère qui m'appelle en criant. Deux hommes habillés en blanc entrent dans la chambre avec elle. Ils s'arrêtent net en nous voyant.

Ma mère est immobile, glacée. Sa bouche, une ligne toute mince, tremble un peu. Elle me regarde, regarde la dame à côté de moi et, dans ses yeux, dans tout son visage, l'alarme laisse place à autre chose. Pendant qu'elle me dévisage et que je ne sais plus quoi faire, la petite tête mal collée glisse du mur et s'échoue par terre.

Ma mère m'ordonne de venir. Sa voix est fatiguée. Je m'approche lentement. Elle agrippe un pan de mon manteau et me tire derrière elle. Je lui demande si nous allons quand même voir grand-maman. Elle ne répond pas. Nous traversons l'hôpital et nous sortons. La neige tombe si dru que je n'y vois plus rien. Elle s'accumule sur mes cils et me fouette les joues. Dans l'auto, je pleure en silence.

Plus tard, je me suis souvenu que la vieille dame et moi ne nous étions même pas dit au revoir.

Elle n'est plus frêle. Elle se tient droite. Sa peau a perdu sa teinte grise. Les vêtements bigarrés qu'elle porte lui vont mieux que l'horrible jaquette d'autrefois.

Paul la regarde se pencher à nouveau, choisir un galet, le polir doucement de ses mains et le jeter dans les eaux grises du lac. Il s'approche. Elle pose sa main sur la joue de Paul. Puis il se met à chercher des galets, lui aussi. Ensemble, ils les lancent, à bout de bras, le plus loin possible

de la grève pour qu'au fond du lac, ils forment peu à peu une mosaïque cachée. Soudain, Paul n'est plus certain que la vieille femme soit encore là. Il ne la voit plus aussi bien. Les volutes de ses châles deviennent floues. Ses yeux se mouillent et, lorsqu'il les essuie, il se rend compte qu'il est seul sur la grève. Il la laisse le quitter, de son plein gré cette fois. Il aime croire qu'elle s'est glissée parmi les vagues. Qu'elle emportera le garçon en rouge avec elle.

Debout devant le lac, il pense à ses enfants, à Anne. Aux mots qu'il souhaitait recueillir sur son chemin. Alors que la nuit tombe sur les rives réunies, Paul retourne vers les siens. La main serrée sur un dernier galet.

L'étrangère

L'ombre, une nouvelle fois, m'appelle.

Un spasme déloge la vase et le limon. L'eau se brouille, chargée de scories, de terre.

Mes paupières s'ouvrent dans le noir, le froid. Je me souviens. C'est ainsi au réveil.

Le lac me berce, remue mes bras, mes jambes. Je m'étonne de la lenteur de mes membres,
de leur chair molle.

J'ouvre la bouche, aspire telle une assoiffée. L'eau s'engouffre dans ma gorge, sature mes
poumons, assiège mon estomac. En moi, elle n'est pas froide. Elle me ressemble.

Je n'expire pas.

Je m'ouvre à la nuit.

Lentement.

Derrière un voile de mousse, je vois la vase doucement redescendre, comme jadis la neige
de décembre se laissait tomber, recouvrait le sol fané. Grain par grain, le choc du blanc sur le
monde.

Pour moi, la neige n'existe plus.

Ici, des plantes brunes ondulent dans le sillage de mes mouvements. Leurs longues tiges sont des cous graciles. Elles se tendent vers le haut en m'imitant. Agitent les ovales de leurs feuilles comme des doigts mous, alanguis. J'aime la caresse de leurs phalanges.

J'expire. Je sens le passage de l'eau à travers mon corps. Plus douce que l'air, douce mais amère. La saveur diffuse d'un minéral sur ma langue, les restes de petites créatures, leurs carcasses pourries, moulues par l'oscillation des courants, saison après saison.

Quelques carpes s'approchent de moi, furtivement. Elles se méfient un instant, deviennent ensuite indifférentes. Elles m'effleurent, laissent sur ma peau la trace de leurs corps visqueux. Dans leur regard, je ne diffère plus des rochers ou de la souche ramollie qui encombrant leur trajectoire. Elles fouillent autour de moi. Mes vêtements ondulent avec elles. Coton blême, cerné d'ocre et d'ombre, nageoires trop fines qui dentellent les restes de ma robe. Je voudrais les toucher, mais elles ne me le permettent pas. Elles fuient la main qui les approche. Je les poursuis. Plus je bouge, plus l'eau se voile. Les carpes disparaissent.

Seule, à nouveau.

J'appuie mes pieds contre le fond. Ils s'enfoncent dans la terre grasse qui glisse entre mes orteils. Des images de muqueuses gorgées de sucs me troublent.

La plante de mes pieds presse les arêtes des pierres qui dorment sous la boue. Ma chair s'ouvre. Je n'ai pas mal. À peine un souvenir de douleur. C'était avant, c'était au-delà. En haut.

Une impulsion. Mes bras se défont des plantes qui tressaient autour d'eux leurs langues élastiques.

Je remonte.

Je suis si légère.

Mais l'ascension exige un élan qui draine mes forces. Il me faut combattre le fond du lac qui me retient, les strates de roc de son échine qui m'imposent leur pesanteur. Mes poussées ralentissent, la fatigue m'engourdit, me convainc presque de couler, de me fondre à la vase.

Oublier le monde. La respiration des plantes. La terre sèche, et ceux qui y vivent.

Ceux qui se souviennent de moi.

Je veux qu'on me laisse les voir.

J'insiste. Le lien se casse. Je monte vers la surface avec la légèreté des bulles. J'arrive. Grise, vers le noir criblé d'étoiles, l'ouverture qui m'appelle.

Le lac m'expulse, me crache. Je crève sa surface. Une déchirure, un cri. Je me souviens maintenant du bruit que fait la pluie sur les vagues. Le ciel m'attend, m'aspire. J'emprunte le tracé du vent sur les vagues. En me déplaçant, je laisse tomber une traînée de gouttelettes qui s'éparpillent telles des spores.

Je suis une semeuse de silence. Des gemmes tombent de ma robe, du bout de mes doigts, de mes cheveux, de ma bouche, de mes yeux. Lèchent mes plaies exsangues, se fauillent en elles. Je n'ai pas mal, je m'invente que j'ai mal, mais elles me chatouillent, me cajolent, miment le souvenir d'un toucher.

L'air m'enivre. Je monte, sans effort à présent. Je m'élève parmi les nuées d'insectes qui se mettent à suivre mon parcours, à le baliser de grands cercles. J'envie leurs pattes graciles, la transparence de leurs ailes, leurs corps intacts, insaisissables. Je ne sens pas leurs dards qui me piquent en vain. Je ne peux pas me voir éclatée dans les mille facettes de leurs yeux. Je bouge comme eux, une danse sans figures, une danse de faim et de peur, d'ombre et de vent, menée par la nuit.

La brise m'élève, me porte près du rivage.

Je domine les grands pins plantés dans la rive. Ils enfoncent leurs racines dans le sol, des mains crispées sur un corps qui se désagrège.

Je ne touche jamais à la terre.

J'aime effleurer les aiguilles à la cime des arbres. Elles ressemblent à des cheveux. Leurs extrémités ne me blessent pas elles non plus. Leur odeur m'enveloppe. Je la connais depuis toujours. Une odeur de vertige, de longs sentiers obscurs, de silence profond. La nuit, les pins sont noirs, mais avant, dans la lumière, ils avaient un vert qui me plaisait.

J'agite les branches, m'y accroche, fait onduler un peu les silhouettes géantes de pantins qui n'évoluent que pour moi. Deux oiseaux s'envolent, fuient le mouvement que j'ai créé. Yeux brillants, froissement d'ailes, chaleur cachée au creux des plumes. Dans leurs poitrines, leur cœur aussi petit qu'un caillou se débat.

Je demeure seule en haut des arbres.

Je me laisse dériver ; je n'irai pas plus loin que les berges, c'est impossible. Le lac ne me laisse jamais partir.

Le vent s'engouffre dans les lambeaux de ma robe, emmêle mes cheveux pleins de vase, me traverse le corps. Mais il n'arrive pas à sécher mes yeux. Ils sont telles les pierres noires que la marée ne découvre jamais. Ils gardent pour eux leur vraie couleur, cachée sous l'humidité.

La nuit est claire. Je peux tout voir, parmi les roseaux qui ondulent. Chaque ourse, chaque biche, chaque renarde qui s'abreuve à la rive. Elles tremblent pour leurs petits, pressentent le coup de crocs sur leur nuque, le plomb qui se niche au creux de la poitrine. Je perçois chaque couleuvre ondulant vers sa proie, le froissement de son corps maquillé par les murmures des végétaux.

Je vois même, lorsque le vent me pousse près d'une habitation, les dormeurs qu'elle abrite.

À travers les fenêtres, leur sommeil se décante en de nombreuses postures. Les bruissements des draps, les jambes emmêlées de ceux qui partagent un lit. La lourdeur d'un bras sur une poitrine. Le souffle bref.

Il y a longtemps, j'ai dû dormir comme eux. Ce furent nécessairement, à une époque, mes propres soupirs. Mais j'ai oublié laquelle de ces maisons j'ai habitée.

Elles se ressemblent toutes. Partout, j'aurais pu vivre, dormir, préparer à manger, laver et sécher mon corps, frissonner sous la fièvre.

Dans laquelle de ces cuisines ai-je posé les couverts ? Sur quelle table ? Qui s'y asseyait avec moi ? Quelle chambre abritait mes nuits ? Dans quel placard rangeais-je mes vêtements, à côté de ceux de qui ? Depuis quel rivage regardais-je le lac ? Quelles pierres me menaient jusqu'à lui, les jours d'été où le soleil me cuisait la peau ?

Toutes les nuits, j'épie les rives dans l'espoir de reconnaître des images d'avant, mais je ne trouve pas de réponse.

Pas de mémoire derrière le jour où le lac m'a prise.

Au-delà de ce moment, il n'y a rien, sinon l'absence de rêve et des questions aussi nombreuses que les nuits.

Ce soir, je m'invente l'histoire où je me suis retrouvée dans une barque, en plein milieu du lac, alors que le ciel grondait et que le vent charriait l'orage. Je ne vois pas le visage de l'homme qui m'accompagne. Je sens que je perds pied, malmenée par le vent, ou est-ce par un corps plus lourd que le mien, aidé par les vagues en colère ? M'a-t-on poussée à l'eau ? Pour me punir de quel geste, de quelle parole ?

Un goût de sang sur ma langue.

Parfois, je crois voir ma chute dans l'eau. Je ressens le fracas de mon crâne sur le rebord de la barque. Je revis la descente sans fin autre que la lueur mourante au-dessus de moi. L'étreinte molle du fond qui me retient jusqu'à ce qu'on m'engloutisse. Qu'on fasse disparaître mon corps parmi les sédiments.

Désormais, je joue dans le vent près des berges. J'étire les fils de la nuit sans compter les heures. Si je m'attarde quelque part, je me dis que c'est peut-être un morceau de mon passé qui me parle. Qu'il me faut seulement écouter.

Mais, la fois suivante, je ne sais plus.

Ce soir, j'ai attendu devant une maison rouge. À l'étage, deux enfants dorment dans de petits lits aux couvertures criblées de soleils, de lunes et d'étoiles. Je ne les reconnais pas.

Déjà, l'aube pointe.

La brume recommence à tisser ses toiles sur le lac. Elle m'emmailote dans des filaments de laine. Je ne résiste pas. Je me laisse bercer, enrouler dans des draps plus fins que les ailes des libellules. Je sens ma peau, mes os, mes cheveux se liquéfier et, dans un très doux et très lent soupir, je me désagrège.

Loin du soleil, dans la clarté du bleu, tout m'est retiré. Je vais me dissoudre. Je me dis que c'est comme fermer les yeux et plonger dans le sommeil.

Chaque fois, j'espère ne pas retourner au fond.

Jusqu'à la dernière seconde, je souhaite que les myriades de particules échappées de moi soient poussées vers le haut. Vers la lumière. Je veux que le jour les dépose sur les joues encore chaudes de sommeil des enfants de la maison rouge.

Plages de givre

Au fond de ma mémoire, je garde une histoire que tu ne m'as jamais racontée. Ce récit, c'est le tien. Tu en as peut-être oublié l'existence, mais je le conserve en moi. J'y pense souvent, comme on rêve à ses origines.

Cela commence un soir, peu avant le sommeil, quand tu étais toute petite. La neige borde la fenêtre de ta chambre. Ton père s'est assis sur une chaise près de ton lit. Il tient un petit livre à la couverture sans images, qui te fait penser à un carnet. À voix basse, il amorce sa lecture.

Le livre raconte l'histoire de deux êtres qui s'aimaient. Un jour de fortes bourrasques, l'un d'eux reçut dans l'œil un minuscule fragment de verre, l'éclat d'un miroir ne reflétant que l'aspect néfaste de toute chose. Le bout de verre descendit jusqu'au cœur, porté têt un galet par de petites rivières rouges, et se nicha profondément dans la chaleur spongieuse du muscle. À partir de ce moment, tout se figea dans la chair de l'être. Il se détacha de son amour pour aller se perdre dans l'hiver, dans le froid, sous l'emprise de la reine des neiges.

Mais l'être laissé derrière, l'être à la peau chaude dont les mains cherchaient toujours celles de l'autre, parcourut lieue après lieue, afin de rejoindre le déserteur. Et ce dernier, par

cette présence retrouvée, fut libéré de l'étreinte du miroir sur son cœur. Enfin, tous deux tournèrent le dos à l'éclat des glaces pour retourner vers la ville tiède où leur vie les attendait.

Ton père referme le livre, se lève, sans dire un mot, pour éteindre la lumière. Dès qu'il te laisse seule dans le noir, tu comprends que cette histoire est impossible. Cette nuit-là, tu dors mal. Est-ce à cause de l'image de la reine blanche ou du silence de ton père, de sa silhouette qui se détachait du rectangle bleuté de la fenêtre, je ne sais pas.

Au-delà de cette nuit, des morceaux du conte se sont mis à te hanter. Bien que ta mère se soit appliquée à te lire de nouvelles histoires au coucher, la première, celle de ton père, te suivait, contaminait la trame des autres fables. Le petit poucet, les doigts entaillés, semait en vain des éclats de vitre derrière lui. Blanche-Neige disparaissait sous le tapis immaculé qui lui avait donné son nom. La petite sirène gisait échouée sur une grève de glace.

Tu portais le poids des mots en silence.

Une nuit, tu es montée au grenier pour cacher le livre sous une malle. Personne ne l'a su. Sauf moi, par la force des choses. Le secret de cette histoire, je le porte aussi, puisque je suis né de tes pensées.

Depuis ton départ, il ne reste que les échos de ces dernières pour meubler le long vide devant moi. Les mots. Le lac. Ses parcelles de souvenirs qui me parviennent au gré du vent et des vagues.

Prisonnier entre ces pages, muré dans le papier, je t'attends, mais tu ne reviendras pas. J'encaisserai seul le choc des jours qui s'échouent devant la maison.

Alors que je trace ces lignes imaginaires qui te sont destinées, au cœur même de l'hiver, les rives du lac absorbent l'orangé de la fin du jour. Pour quelques instants, le monde reste suspendu dans l'ambre. Il me faut deviner le crépuscule, à travers les carreaux épais de la vitre devant moi. Il me semble que j'y décèle une empreinte, la silhouette d'une main qui attend le retour de la chaleur.

C'est toujours à cette heure-là que tu me manques le plus. Avant que la nuit ne m'engloutisse pour quelques heures, à défaut de l'eau du lac, qui ferait disparaître toute trace de mon passage.

Quand tu n'as plus voulu écrire, tu t'es levée en laissant mon cahier ouvert sur le bord de la fenêtre. J'ai pensé que tu prenais une pause, un arrêt ordinaire, qui ne durerait pas. Dehors, les malards dessinaient leurs parcours sur le lac, calligraphiaient de longues phrases sur son dos. L'écume déposait sa mousse sur les galets. J'attendais de ressentir à nouveau le passage de ton crayon sur le papier. Le seul geste que je connaissais depuis que tu m'avais inventé.

Tu m'avais donné une naissance, puis une enfance pleine de départs et d'abandons. J'avais passé des pages, les poings serrés, à suivre un père qui partait de ville en ville, sans se soucier de moi. Un père dont les mots étaient rares. Ceux qu'il me destinait semblaient toujours cacher son amertume. Pendant de nombreuses lignes, j'ai pleuré parce que je devais dormir seul sur un matelas dont les ressorts pressaient ma peau. Je passais mes nuits d'enfant

sans quiconque pour m'apaiser. J'avais perdu le chat de peluche que j'adorais, trop sans doute. Je ne pouvais me faire à l'idée que c'était ma faute, que je ne l'avais pas assez protégé.

J'ai grandi au rythme des phrases que tu alignais. J'ai traversé tes ratures sans broncher, survécu aux pages arrachées, et je me suis retrouvé adulte sans comprendre comment. J'étais devenu photographe. Dans chacun de mes clichés, on pouvait distinguer une silhouette fugitive. Les traits que je ne savais pas donner à ceux dont je volais l'image et que je ne connaissais pas. J'affectionnais les clair-obscur, les contre-plongées où mes personnages prenaient des dimensions inquiétantes. Je cherchais une femme, celle qui pourrait donner un sens aux images que son fantôme faisait naître sur ma pellicule.

Sous tes mots, je suivais des pistes sans issue. Elles me menaient dans des villes que je ne savais pas habiter. De ces dernières, je gardais le souvenir de trottoirs le long desquels des usines s'effritaient, de chambres d'hôtel dont les murs indiscrets troublaient mon sommeil. Par ta volonté, j'égrenais de longues heures dans des bars où le plancher sale n'avait rien à m'apprendre. J'y lisais des journaux qui ne me laissaient rien d'autre qu'un peu d'encre sur les doigts.

Je suivais ce parcours parce que tu le créais pour moi. Parce que, sur la page qui se couvrait de tes phrases, je vivais une vie qui serait jusqu'au bout l'histoire que nous partageons. Même si tu voulais qu'elle soit celle de mon vide, de ma peine. D'une course au bout de laquelle rien n'était certain.

Avant que tu t'installés à ton bureau, le matin, je pouvais parfois deviner l'air chargé de pluie que j'allais respirer en sortant du train qui m'amenait dans une nouvelle ville. J'en sentais l'odeur dans la courbe nerveuse de tes voyelles. Je croyais, avant que tu l'écrives, pouvoir esquisser la fuite de mon doigt tentant de retracer une silhouette entrevue à la gare,

fixée sur ma dernière photo. Celle d'un homme. Il me parlerait d'une femme qui me ressemblait, qui adoptait en s'enfuyant la même démarche que la mienne. Une légèreté de spectre.

Chaque jour, j'attendais le moment où ton crayon tracerait l'arrivée de la prochaine personne qui toucherait mon visage. J'espérais que tu lui insuffles quelque chose de toi. Tes yeux dont le gris appartenait au ciel d'automne ou la courbe fuyante de ta joue toujours tournée vers le lac. Vers sa presque île, que tu observais comme si tu savais qu'elle menait ailleurs. Avais-tu repéré le passage de celles qui s'y étaient enfuies ? Les enviais-tu ?

Je ne m'inquiétais pas de ne pas apercevoir d'issue à ma quête, je ne m'attristais pas de te voir m'attribuer une existence vouée aux demi-teintes. Je me souvenais de l'être froid de ton enfance et de la pierre glacée que tu sentais toujours en ton ventre. Je me disais que je lui devais d'exister.

Puis tu as décidé de changer ma trajectoire. Tu as voulu que je reçoive une lettre, me demandant de me rendre loin, dans les terres à l'est de la ville où je séjournais, jusqu'à un lac au bord duquel je trouverais une maison. Je devrais m'y installer et attendre la visite d'un homme.

Tu m'avais fait prendre l'autocar, un trajet qui avait duré plusieurs heures, pendant lesquelles j'avais compté les kilomètres qui séparaient chaque village. Ceux-ci étaient de plus en plus petits et dispersés. Ils affichaient tous la même mélancolie sur les enseignes de leurs dépanneurs. Des noms écaillés en blanc, rouge et bleu.

J'avais marché du dernier village jusqu'au lac. Je ne comprenais pas ton choix. Le gravier du chemin mordait ma chair à travers les semelles, mais tu ne voulais pas que je cogne aux rares portes que je croisais pour demander qu'on m'amène en voiture. J'avais regardé le

soleil baisser derrière les conifères dont je n'arrivais pas à percevoir l'odeur. Entre deux de tes phrases, j'ai cru suivre un homme qui marchait seul, les mains dans les poches. Il se dirigeait vers les rives sauvages. Il m'a semblé qu'autour de lui, c'était l'automne, alors que moi, je marchais dans un soir d'été.

J'avais finalement rejoint ma destination, une demeure triangulaire, toute de bois de grange terni par les années. Ensuite, seulement, j'avais découvert l'immensité du lac, pailleté d'oiseaux.

Ce lac, j'ai eu l'impression qu'il était l'image exacte de celui qui s'étend dehors, sinueux comme une balafre parmi les collines où s'accumulent les pins, les cèdres, de rares érables. Je ne différencie plus leurs eaux aux reflets métalliques, profondes jusqu'au vertige. Leurs plages de galets sombres où les algues tracent des chapelets à la mémoire de ceux qui s'y sont dissous, fascinés par leurs secrets. Ou de celles qui y errent la nuit, cherchant une réponse à travers la rumeur des vagues.

Tu avais failli me jeter dans le lac, dans l'espoir qu'en plongeant dans ses eaux, je puisse me laver de tout : ma fatigue, mes souvenirs, le poids des images. Mais j'étais entré dans la maison, avais laissé passer les heures. La nuit s'est posée dehors, puis s'est glissée près de moi. J'entendais les vagues par la fenêtre ouverte. J'attendais de percevoir, par-dessus leur respiration, la voix de celui que je cherchais, qui m'avait demandé de venir jusqu'ici.

Je n'avais pu faire autrement que m'assoupir, passer à travers un rêve où je nageais sous l'eau, sans voir quoi que ce soit devant moi. Je sentais que je n'étais pas seul, mais il m'était impossible de déceler la présence de ceux qui m'accompagnaient. J'imaginai qu'ils étaient deux, soudés, mi-animal mi-humain. Mes yeux sont demeurés clos.

Quand je suis enfin arrivé à les ouvrir, il n'y avait plus d'eau dans le lac. À sa place, il y avait de longs champs de vase, semés de rochers dans lesquels le temps avait ouvert des yeux, des bouches. Je devais traverser cet espace, marcher dans la glaise, les forêts d'algues molles qui dissimulaient des failles et des cratères. Des soubresauts dévoilaient la présence de bêtes agonisantes. Je voyais poindre des carcasses immenses, entrelacs d'os jaunes et gris. Près du rivage, la silhouette d'un corps de femme, à peine une esquisse sur l'écorce de grands arbres effondrés dans l'eau. Rien de réellement vivant.

Tu m'avais enfin éveillé dans une aube pâle ; il me semblait que même les pages du cahier éprouvaient l'humidité du brouillard, que l'encre que tu appliquais se diluait dans chaque lettre. À mon réveil, j'étais encore seul.

Ensuite, tu n'as plus écrit.

Tu as abandonné le cahier là où il se trouve toujours. Tu es sortie, es restée longtemps assise devant le lac. Pas l'inventé, mais le vrai. Celui dans lequel tu ne t'es jamais baignée, mais qui poussait chaque seconde hors de ta portée.

Lorsque tu es rentrée, j'ai cru que tout allait bien. Que tu avais trouvé comment poursuivre mon récit, que tu connaissais l'identité de celui qui allait enfin me rejoindre dans la maison où je me trouvais. Peut-être avais-tu décidé d'effacer l'homme imaginaire pour te mettre toi-même en scène dans mon histoire ?

J'ai attendu que tu reprennes le crayon, que tu me fasses entendre le bruit des pas qui s'avançaient vers moi. Mais tu t'es détournée de moi. Tu allais ailleurs. Tu as jeté quelques vêtements dans un sac. Rien d'autre. Pas même les livres que tu possédais depuis longtemps, placés en rangée sur l'étagère qui surplombait ton lit. Des sentinelles qui protégeaient tes nuits.

Et tu m'as laissé là moi aussi, figé dans l'encre, dans une histoire qui ne peut pas se terminer. J'ai entendu ta voiture s'éloigner sur le chemin. J'ai espéré que tu reviennes vite. Que tu veilles bien veiller sur moi à nouveau, sur l'histoire que tu m'as faite. Ma vie de papier, la seule que j'aie.

Au début, je me raccrochais aux souvenirs que je gardais de toi qui m'écrivais. Tu m'avais fait photographe ; je te restais fidèle. Je repassais sans cesse les images d'avant. Je revoyais la mèche de cheveux qui retombait toujours sur ton front quand tu te penchais sur le cahier, la pointe blonde effleurant la monture de tes lunettes. Tes yeux clos, sans fard. Tes ongles, fragiles, souvent écaillés, leur fibre cassante griffant parfois le papier. Les lignes brisées des croquis que tu laissais sur mes pages, des saules plongeant leurs branches dans l'eau calme. Le long quai de pierres du chalet voisin, fuyant dans la brume des petites heures.

Tu ne revenais pas.

Personne non plus n'est accouru à ta recherche. Nul n'a posé pied à l'intérieur pour lire mon histoire ou tenter de comprendre ta décision. L'impulsion qui t'habitait, les traces qui précédaient ton départ. La poussière a commencé à se déposer, doucement, sur mes pages ouvertes, parsemant tes derniers mots de poudre grise. Juste assez pour qu'un voile se forme, que le temps marque son passage sur moi. Il me semble même que le papier a commencé à jaunir, que l'écru sur lequel tu as tracé mes mots perd peu à peu de sa netteté. Je suis envahi. Sans pouvoir bouger autrement qu'en arpentant les méandres de ma propre histoire, où je répète les gestes que tu m'as imposés.

Je passe mes jours parmi des objets endormis, avec pour seul mouvement celui dessiné par les fines pattes des araignées qui tissent leurs toiles aux coins de la fenêtre. Leur géométrie délicate réussit à m'apaiser. Parfois viennent s'y engluer des mouches qui me font pitié.

Depuis peu, les fils de salive m'ont pris comme amarre. Une nouvelle toile s'attache à un coin du cahier. Et je me prends à espérer qu'au printemps prochain, des milliers d'êtres minuscules écloreont au-dessus des dernières lignes tracées par ta main.

RÊVER LE « RÉEL » :
L'ESPACE DANS LA NOUVELLE FANTASTIQUE ONIRIQUE (essai)

Chapitre 1

Visions du fantastique

Il n'y a pas de « vraie nature des choses », ou plutôt elle n'est pas celle que nous *croyions*.

Roland Bourneuf (1996 : 105)

Pour qui aspire à revisiter les théories de la littérature fantastique, l'expression « inquiétante familiarité »¹ risque fort de s'imposer. Peut-être pas tant à cause de l'essai du même nom dans lequel Sigmund Freud a jeté les bases de son étude sur le phénomène fantastique que parce qu'avec les années, le nombre imposant de travaux sur ce dernier pourrait laisser croire que tout, à ce sujet, a déjà été dit, et redit, et répété sous des formules à peine différentes. Cette situation amène plusieurs chercheurs à s'excuser d'emblée de prétendre jeter un nouvel éclairage sur ce sous-genre (déjà, la considération générique appelle à la prudence puisque tous ne s'entendent pas à ce sujet²).

De nombreuses disciplines ont été mises à contribution afin de mieux cerner ce que serait le fantastique. Du regard psychanalytique de Freud, en passant par l'optique philosophique de Louis Vax, le structuralisme de Tzvetan Todorov et la perspective anthropologique et sociocritique de Jean Fabre, pour ne nommer que ceux-là, les tentatives pour définir le fantastique, si elles se sont parfois piégées en voulant être trop précises, ont du moins permis une

¹ « Unheimliche », le mot par lequel Freud désigne le sentiment d'angoisse spécifique rencontré lorsque le quotidien devient insolite, est plus souvent traduit par l'expression « inquiétante étrangeté ». Cependant, plusieurs s'entendent pour dire que cette dernière ne rend pas totalement compte du sens visé par Freud. Marie Bonaparte, traductrice de Freud, avance que le terme est « intraduisible en français » (Freud, 1987 : 3). Jean-Luc Steinmetz, parmi d'autres, préférera l'expression « inquiétante familiarité » (2003 : 5).

² Alors que certains parlent sans hésiter de genre ou de sous-genre (Michel Lord, Lise Morin), d'autres réfutent cette position et préfèrent considérer le fantastique comme étant une catégorie esthétique (Vax, Roger Bozzetto).

meilleure appréhension d'un phénomène littéraire (et artistique ? tout dépend des critiques) qui fascine toujours autant, peut-être justement parce qu'il n'a de cesse de se dérober.

Quel(s) fantastique(s) ?

Effectuer un tour d'horizon des principales visions du fantastique relève déjà, en quelque sorte, de la redondance, puisque plusieurs se sont aussi livrés à cette opération. L'exercice demeure cependant essentiel avant d'aborder la variante du sous-genre qui me préoccupe : le fantastique onirique. C'est en outre la forme novellière, celle que le fantastique adopte le plus fréquemment, que je considérerai.

Faire d'emblée référence à Freud pourrait laisser croire que la psychanalyse constituera un angle d'approche privilégié dans mes recherches (en matière de fantastique comme en matière d'interprétation des textes en général), d'autant plus que je m'intéresserai aux rêves, qui ont été eux aussi abondamment explorés par le psychanalyste viennois. Ce n'est pas le cas. Néanmoins, je retrouve dans *L'Inquiétante étrangeté* une préoccupation qui, en plus d'être rappelée par la plupart des théoriciens du fantastique, rejoint mes intérêts pour le sous-genre. Freud approfondit la notion d'*Unheimliche*, cette forme particulière d'angoisse qui « surgit [...] chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend la force et l'importance de ce qui était symbolisé et ainsi de suite » (1987 : 67-68). Sans la limiter à la littérature, Freud précise que cette sensation peut relever d'un conflit entre une vision primitive résiduelle (croyance en l'occulte, aux revenants) et une vision rationnelle et moderne : « Nous-mêmes, – j'entends nos ancêtres primitifs, – nous avons jadis cru réelles ces éventualités, nous étions convaincus de la réalité de ces choses. Nous n'y croyons plus aujourd'hui, nous avons "surmonté" ces façons de penser, mais nous ne nous sentons pas absolument sûrs de nos convictions nouvelles, les anciennes

survivent en nous et sont à l'affût d'une confirmation » (*ibid.* : 72). L'angoisse identifiée par Freud sera abondamment reprise par les théoriciens du fantastique, plusieurs faisant de la notion de peur (d'horreur, de terreur même) un de ses fondements. À l'instar de Lise Morin, il me faudra nuancer cette notion, car j'estime qu'une bonne part des textes fantastiques fait l'économie de ce sentiment. Cependant, lorsqu'il s'agit de textes qui explorent un type précis de décalage entre une forme de réel et un élément qui y est étranger, la question de Freud reste fort pertinente : « pourquoi le quotidien devient-il soudain si insolite ? » (*ibid.* : 5). Et *comment* le devient-il ? ajouterai-je. Bien que, comme je l'ai précisé, l'approche psychanalytique ne soit pas directement retenue dans ma propre démarche, l'idée d'un mode de pensée « autre » qui (re)vient contaminer une vision moderne et rationnelle me semble incontournable, tout comme celle du quotidien qui soudainement devient étranger. Je ne peux passer outre ces considérations, qui seront d'ailleurs reprises et étoffées d'un point de vue anthropologique par Jean Fabre, plus d'un demi-siècle après Freud. De plus, sans que la notion d'inconscient ne soit privilégiée comme clé d'interprétation des textes, elle rappelle l'importance des liens que peut entretenir le fantastique avec des modes de pensée moins logiques, tel le rêve, et ce, non seulement au plan de la diégèse, mais aussi en ce qui concerne la dimension, plus fuyante, de la forme.

Ouvrages fondateurs

Vax, dans *La séduction de l'étrange* (1965), affirme que « [l]e fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des œuvres fantastiques » (1965 : 6). Comme le fait remarquer Morin, de cette manière, Vax souligne l'importance de la dimension formelle du fantastique. C'est encore aujourd'hui une avenue moins fréquentée par les théoriciens que la voie royale de la thématique et de la symbolique, mais elle ne saurait être négligée. Vax

parlera également du fantastique comme d'une « rupture des constances du monde réel » (*ibid.* : 172), issue « [...] des conflits du réel et du possible, et de l'effort vain que tente la conscience du possible pour assimiler le réel – en l'expliquant – ou de l'éliminer – en le montrant illusoire » (*ibid.* : 169). La nature polémique du fantastique est vraisemblablement une autre de ses caractéristiques, laquelle semble rallier l'ensemble des spécialistes.

En outre, Vax insiste sur le caractère mouvant de ce qui est pour lui une catégorie esthétique :

Certains critiques ont prétendu posséder du fantastique une connaissance qui fût [...] à la fois claire, distincte et adéquate, c'est-à-dire qui permît de discerner son objet parmi d'autres, et qui pût en distinguer les composantes de telle sorte que la connaissance d'aucune d'elles ne fût confuse. Or, si nous nous attachons aux réalités littéraires plutôt qu'aux schémas forgés à plaisir, aucune de ces ambitions n'est réalisée » (1979 : 47).

Pour Vax, le fantastique, difficile à délimiter par une approche trop analytique, relève des affects et préconise un univers où objectivité et subjectivité tendent à se confondre (*ibid.* : 28). Vax a tenté, dans ses ouvrages sur l'esthétique fantastique, d'en préciser certaines frontières, ce qui a mené à des résultats assez impressionnistes, il est vrai. Je reviendrai au chapitre deux sur sa vision du fantastique poétique, ainsi que sur le regard qu'il a jeté sur l'espace et le temps fantastiques.

La complexité et la variété du corpus fantastique font certainement en sorte qu'une définition précise devient difficile à formuler, puisqu'il semble toujours y avoir une exception à la règle. Aussi les théoriciens ayant tenté des définitions trop pointues ont-ils souvent été rabroués. C'est le cas de Todorov, pourtant constamment cité par ses successeurs. En publiant en 1970 son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov s'est exposé à de nombreuses (et souvent justes) critiques, notamment parce qu'il pose comme élément incontournable du fantastique l'hésitation complète et totale du lecteur entre l'explication rationnelle et l'explication

surnaturelle du phénomène exposé dans l'œuvre. Or, l'ouvrage de Todorov pose aussi des balises qui, bien que parfois modifiées par les théoriciens subséquents³, ont fait figure de points de repères : l'hésitation ressentie par le personnage du récit fantastique peut être partagée par le lecteur ; ce dernier doit aussi adopter « une manière de lire, qu'on peut [...] définir négativement : elle ne doit être ni "poétique" ni "allégorique" » (1970 : 37). Todorov cherche aussi dans la forme du texte les marques du fantastique. Il sera le premier à parler de la modalisation comme étant révélatrice du fantastique, une idée reprise et approfondie par Lise Morin dans son essai sur la nouvelle fantastique québécoise. Cette notion sera aussi prise en compte dans ma propre étude du fantastique onirique.

De son côté, Irène Bessière (*Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 1974) éclaire la logique des textes fantastiques en observant que ce type de récit se démarque des textes réalistes, où « le thème de l'agissement prévaut » (1974 : 14), en privilégiant plutôt un protagoniste qui subit les événements : « Faisant une large place à l'insoluble et à l'insolite, [le récit fantastique] présente un personnage souvent passif, parce qu'il examine la manière dont les choses arrivent dans l'univers [...] » (*loc. cit.*). La théoricienne prend également soin de différencier le fantastique du merveilleux. Ce dernier « est non-thétique, c'est-à-dire qu'il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. [...] À l'inverse, le récit fantastique est thétique ; il pose la réalité de ce qu'il représente : condition même de la narration qui fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif » (*ibid.* : 36). Du coup, cette affirmation place les choix narratifs comme étant déterminants dans l'élaboration de l'univers fantastique. Enfin, ce dernier, selon Bessière, se place délibérément sous le signe de la subjectivité. En effet, dans le fantastique, « la raison, à force de vouloir défaire l'irrationnel, trouve la permanence de la déraison et la rupture irréparable des chaînes de causalité. Cet échec de la réflexion est le meilleur dépaysement et le moyen le plus

³ Morin, particulièrement.

sûr de donner une image d'un outre-monde sans que la croyance en un au-delà soit nécessaire » (*ibid.* : 38).

Le miroir de sorcière (1992) de Fabre jette un éclairage nouveau sur les origines anthropologiques du fantastique, né selon le chercheur de la conscience schizoïde moderne de l'homme déchiré entre l'holisme et le positivisme. Fabre lie l'angoisse fantastique au déchirement entre ces deux conceptions du monde opposées. D'abord, une

mentalité « primitive », « magique », « archaïque », « verticale » [...] [qui] explique tout : espace et temps sacralisés deviennent ronds, pleins, confortables à l'esprit archaïque. La causalité magique ne connaissant aucun hasard unit fondamentalement l'être au monde, l'individu au groupe, le mot à la chose. Dès lors peut fonctionner [...] la « survalorisation de l'expérience » qui réduit tout problème horizontal par une verticalité pleine et irréfutable (1992 : 60).

Ce système moniste a été remplacé, dans la conscience de l'homme, par « la pensée moderne aristotélicienne, euclidienne, copernicienne, logique, positive, prométhéenne, horizontale » (*loc. cit.*). Cependant, cette dernière n'apporte pas le réconfort de la pensée magique :

La pensée rationnelle, fondée sur le principe de discrimination, discrétion, séparation, admet des vides. Portée en avant par un savoir scientifique toujours en mouvement et en recherche, et donc nécessairement inquiet, elle ne saurait jouir de la sécurité fixiste. Elle se heurte d'ailleurs à des résistances constantes et opiniâtres de l'irrationnel qui en contrarie perpétuellement les visées dominatrices (*ibid.* : 61).

En résulte chez l'homme moderne une expérience bipolaire à laquelle on peut relier l'effet fantastique. Il faudrait ajouter que Fabre ne peut lui non plus écarter la peur comme élément incontournable du surgissement de cet effet.

Fabre tente aussi de définir le fantastique en délimitant ses frontières esthétiques avec le merveilleux. Il associe ce dernier à la mentalité verticale et totalisante, tandis que le fantastique visera davantage, par la catharsis, à illustrer le conflit entre deux modes de pensée antagonistes. Fabre utilise l'image du miroir de sorcière (*ibid.* : 81-82) pour illustrer le système esthétique à l'intérieur duquel s'affrontent des forces mirabilisantes (procédés d'écriture ramenant au mode

vertical, celui par exemple du merveilleux) et des forces fantastiques (procédés scripturaux visant à produire l'inquiétante étrangeté). Pour qu'il y ait fantastique, Fabre pose comme condition immuable la présence du réalisme et, par le fait même, de la narrativité. À l'opposé, la poésie serait mirabilisante. Certaines formes narratives n'auraient pas non plus une horizontalité assez forte pour qu'y naisse le fantastique : « Sans doute le mythe, la légende, le conte sont-ils aussi narratifs, mais cette narrativité reçoit par le contenu et l'écriture un coefficient de verticalité qui, sans atteindre le haut degré de la poésie pure [...] reste dominant » (*ibid.* : 105-106). Mais j'estime qu'on trouve des formes textuelles à mi-chemin entre le conte et la nouvelle, par exemple (au point de vue des signaux mirabilisants – dont Fabre, malheureusement, souligne peu les manifestations formelles), qui pourraient créer le fantastique.

Fabre se penche, à l'instar de Vax, sur les zones frontières du fantastique. Il traite entre autres du fantasmatique (dont je traiterai plus loin dans ce chapitre) et se penche aussi sur le temps et l'espace fantastiques⁴. Il considère aussi certaines particularités de l'écriture, du style fantastique, dont la prééminence des récits à la première personne (la narration se ferait généralement au passé) et la présence nécessaire d'un cadre réaliste (référentiel); il note également deux tendances stylistiques dans les récits de ce sous-genre : le style « gras » et le style « maigre ». Le premier, une tendance plus expressive et baroque, plus près des sens de l'odorat et du toucher, et le second, une avenue plus précise et épurée, ayant davantage à voir avec le regard, constitueraient les deux pôles entre lesquels les auteurs tenteraient de trouver l'équilibre, souvent à l'intérieur d'un même texte (*ibid.* : 210-212). Cependant, cette approche du style se limite à dégager des tendances très larges. Une approche plus ciblée exigerait d'abord de délimiter un corpus plus restreint ainsi qu'une variété de fantastiques, ce qui n'était pas le but de Fabre.

⁴ Voir chapitre 2.

Perspectives québécoises

Les chercheurs du Québec ont sans conteste contribué à une meilleure compréhension de l'écriture fantastique. Michel Lord publie *La logique de l'impossible*, ouvrage dans lequel il étudie cinq nouvelles québécoises en vue de proposer « une certaine conceptualisation du fantastique en tant que pratique générique » (1995 : 23). Lord s'intéresse en effet à la forme et à l'écriture du sous-genre fantastique (qu'il désigne plutôt comme un hypoggenre). Reprenant les travaux de Vax, de Todorov et de Bessière, Lord postule que, dans la littérature fantastique, « l'esthétisation du questionnement sur l'étrange forme la matière / manière du récit fantastique » (*ibid.* : 40). Il s'attachera à étudier la logique narrative, le processus descriptif et le système dialogique (*ibid.* : 55)⁵ des récits fantastiques.

Je retiendrai de l'analyse de Lord le rôle capital de la focalisation dans la description fantastique :

Parce qu'il met en branle le processus de la focalisation, le récit fantastique est un genre de mise en *vision* autant que de mise en *discours*. C'est par la mise au point continuelle de la vision de l'acteur-narrateur-descripteur que la représentation se transforme, glisse, bouge, fait jouer les éléments de l'écart irrémédiable entre deux ou plusieurs perceptions de la "réalité" représentée. (*ibid.* : 295).

Marc Boyer qui, dans *L'espace et le fantastique. Étude de la spatialisation dans quelques nouvelles de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois* (2004), s'est fondé sur les travaux de Lord, identifie cette approche comme étant incontournable afin de comprendre le processus de spatialisation présent dans les nouvelles fantastiques et insiste sur son rôle dans l'élaboration de l'effet fantastique. Boyer précise qu' « en étudiant la nouvelle "La Bouquinerie d'Outre-Temps" d'André Carpentier, Lord s'arrête à un phénomène d'une grande importance

⁵ Notion empruntée à Mikhaïl Bakhtine : « un questionnement de formes diverses [...] où presque toujours sont mises au jour, problématisées, les croyances complexes et les positions idéologiques des personnages en regard de celles qui ont cours soit dans l'univers dépeint, soit dans l'univers de l'auteur [...] ».

pour l'étude de l'espace dans le récit fantastique : celui de la vision floue. Ce procédé narratif vise [...] à créer une sorte de flou descriptif, notamment par le moyen de la modalisation, afin de faciliter l'intrusion du surnaturel et la création du fantastique » (*ibid.* : 47). Je reviendrai sur cette particularité au moment de mettre en place les outils nécessaires à l'étude de l'espace dans la nouvelle fantastique onirique.

Lise Morin publie *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité* (1996) peu de temps après l'étude de Lord. Après y avoir passé en revue les théories des principaux chercheurs du domaine (dont Vax, Todorov, Fabre et Lord) et proposé une définition personnelle, Morin étudie certaines particularités de l'écriture fantastique. Ses travaux, qui serviront de fondements à plusieurs reprises dans ma définition de ce que serait le fantastique onirique, permettent une appréhension claire et actuelle du sous-genre dans un contexte novellier, en même temps qu'ils orientent la compréhension du fantastique vers des critères formels, tout autant (peut-être même davantage) que thématiques.

Morin pose d'abord comme constante « l'irruption d'un événement contraire au code construit dans le texte » (1996 : 71) ; elle souligne également que « [...] l'instauration d'une vision fantastique suppose, dans un premier temps, l'acceptation du sens littéral, à défaut de quoi le texte bascule d'emblée dans le poétique ou l'allégorique [...] » (*loc. cit.*). De plus, « [...] l'insolite doit avoir une incidence sur la fiction toute entière » (*loc. cit.*). Puisant aux sources de plusieurs théoriciens, la chercheuse circonscrit davantage la spécificité du fantastique :

[L]e récit fantastique consiste en une mosaïque de discours (ou de fragments discursifs) conflictuels, émis ou non par la même instance énonciative, dont les uns tendent à accréditer l'existence de faits qui heurtent la raison commune [...] tandis que les autres, qui se rattachent au réalisme le plus étroit, proposent des explications naturelles de l'événement. La fiction fantastique ne proclame la suprématie d'aucune des deux versions ; elle se contente de les produire dans leur irréductible et scandaleuse concurrence. Un personnage se retrouve d'ordinaire au croisement des deux types de discours qui [...] sont le plus souvent inextricablement liés. Dans l'un, il agit à titre de témoin du drame ;

dans l'autre, il répugne à accorder crédit à ses sens et s'interroge sur le fait étranger à toutes normes. S'il arrive que le héros admette l'impossible au terme de sa réflexion, le récit dans son entier n'en revêt pas moins un caractère problématique, en raison des réticences exprimées en cours de récit par l'un ou l'autre des personnages ou des narrateurs (*ibid.* : 72).

Morin insiste sur la nécessité absolue du référentiel dans le texte fantastique. J'aurai à nuancer cette position dans le cas du fantastique onirique, une variété du sous-genre qui laisserait place à des plages de texte moins référentielles.

Un autre volet majeur de l'approche de Morin consiste à cerner les deux « tendances » du fantastique : le fantastique canonique et le néo-fantastique. Ce faisant, l'auteure approfondit les propos de Fabre, lequel parlait de fantastique obvie ou obtus⁶. Pour Morin, le fantastique canonique « [...] constitue le régime paroxysmique du fantastique, car il exacerbe la tension qui oppose le témoin au monde. Le héros éprouve en effet de sérieuses difficultés à accepter l'événement problématique, au point de nier (ou de tenter de nier) son existence » (*ibid.* : 73). De plus, la fatalité a la part belle dans ce type de récit, allant même jusqu'à influencer son organisation. La plupart des textes canoniques privilégient des personnages passifs, qui subissent l'événement au lieu d'agir⁷ et conduisent également à une finale dysphorique, en empruntant une posture heuristique marquée en cours de route.

Au contraire, dans les textes néo-fantastiques, le personnage finit presque par s'accommoder de l'événement perturbateur ; l'écart qui sépare l'insolite de l'habituel tend à s'abolir (*ibid.* : 75). L'irruption du surnaturel dans le « réel » du texte ne produirait alors pas un choc aussi fort que dans le registre canonique : « Ce type de récits présente une grande parenté avec le merveilleux, où l'avènement du prodige ne suscite aucun étonnement. Il s'en éloigne

⁶ Morin précise : « Dans l'Obvie, tous les éléments du récit reçoivent un sens, car ils s'inscrivent dans un cadre pan-déterministe. Dans l'Obtus, les faits s'enchaînent de façon gratuite. Cette typologie, fort intéressante, aurait été tout à fait éclairante si Fabre n'avait fait de la peur l'apanage obligé du fantastique » (*ibid.* : 51).

⁷ Morin emprunte à Bessière (1974 : 14) ce trait caractéristique du fantastique.

toutefois, car il insiste sur l'incompatibilité de certains détails avec la Loi » (*ibid.* : 76). Morin stipule également que « [...] le héros du néo-fantastique [...] commence par intégrer l'événement à son schème d'intelligibilité du monde ; il lui arrive même de tirer profit du fait insolite. Il n'est pas rare que des finales euphoriques ou neutres couronnent des fictions néo-fantastiques » (*loc. cit.*). Morin termine sa distinction entre les deux registres en précisant que c'est surtout la tonalité qu'ils empruntent (sérieux pour le canonique et « badin » pour le néo-fantastique) qui permet de les différencier.

D'autre part, Morin porte attention à la construction du texte fantastique. Particulièrement intéressante pour ma démarche sera la modalisation⁸. Cette dernière fait partie de ce que Morin nomme « marqueurs de fantasticité », procédés essentiels dans le discours fantastique qui, parce qu'il tente de « conférer une certaine plausibilité à la narration de faits improbables » (*ibid.* : 80), présenterait « des stratégies persuasives, dans lesquelles la subjectivité et l'objectivité occupent une place primordiale » (*loc. cit.*). Il est possible de détecter les manifestations objectives et subjectives du texte, notamment à partir des marqueurs que sont les modalisateurs : « Certains temps et modes verbaux (l'imparfait, le conditionnel et le subjonctif), les verbes et les adverbes qui marquent l'incertitude (croire, sembler, paraître, peut-être, probablement, comme), de même que la locution adverbiale "comme si" comportent une valeur limitative et subjective » (*ibid.* : 82). Morin ajoute que si un narrateur use modérément des modalisateurs, il peut faire croire à son objectivité. En revanche, des modalisateurs en nombre très élevé peuvent faire basculer le texte dans une forte subjectivité et lui conférer un sens plus ambigu. Boyer fait remarquer que ces procédés jouent un rôle important dans la description spatiale de certaines nouvelles fantastiques : « les espaces étant objets de la focalisation tendent à être implicitement déconstruits au fur et à

⁸ Elle rappelle la définition de Todorov : « Cette dernière consiste [...] à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé ». (Todorov, 1970 : 43, cité dans Morin, 1996 : 82.)

mesure de leur soi-disant représentation. Les modalisateurs indiquent un état des choses et le nient tout à la fois, faisant basculer tout effort descriptif dans le vague et l'incertain » (2004 : 22).

Morin se penche également sur les « connotateurs de fantasticité », des mots qui

 valuent le degré d'étrangeté de l'événement. Ils font office de *baromètres de la fantasticité*. [...] Ces signaux se divisent en deux classes, selon qu'ils sont porteurs d'une valeur cognitive ou affective. Les connotateurs de type cognitif indiquent que le fait insolite échappe à la norme ; [...] [L]es connotateurs de type affectif transmettent une appréciation [...]. Ces signaux véhiculent aussi bien une information euphorique que dysphorique (1996 : 83).

La chercheuse explore aussi la question de la narration et de la focalisation dans les nouvelles fantastiques. Elle souligne la fréquence du narrateur-je en focalisation interne. Ce type serait évidemment porteur de subjectivit ⁹ et donc moins « fiable », mais plus propice à faire émerger un effet fantastique. Cependant, sa narration ne pourrait se faire qu'*a posteriori*¹⁰, ce qui me semble être contredit par certains textes où la narration, au présent de l'indicatif, se rapproche plus d'une parole poétique / onirique, qui s'inscrit par le fait même dans un temps plus vertical qu'horizontal (un temps mirabilisant, pour emprunter l'expression de Fabre)...

Dans son analyse de la narration et de la focalisation, Morin remarque au sujet de la nouvelle « Les petits trains », de Claudette Charbonneau-Tissot (  présent Aude) qu'un jeu de focalisation (l'usage de ce que Gérard Genette appelle la m talepse¹¹) produit un effet fantastique : « La focalisation passe par la narratrice première et par son personnage féminin (narratrice seconde), de même que par le personnage évoqué par la narratrice seconde. [...]

⁹ Morin distingue aussi deux autres possibilités : le « je-témoin-ami-ou-proche » et le « il-extradiégétique », deux autres degrés vers un effet plus fort d'objectivité. Dans le cas de narrations empruntant le « tu » ou le « vous », elle les assimile à un « je » camouflé. (*ibid.* : 92-93.)

¹⁰ « [L]es événements fantastiques étant fort accaparants, le protagoniste ne peut en faire la narration au moment même où il les vit... » (Morin, 1996 : 94). Lord signale aussi cette particularité de la narration fantastique.

¹¹ La métalepse serait une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement ». Selon Genette, « lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent [...] un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple "ambiguïté" technique : il ne peut relever que de l'humour [...] ou du fantastique [...] ». (Genette [1983], *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil : 58-59, cité dans Morin, 1996 : 102.)

L'extraordinaire complexité narrative des "Petits trains" rend insaisissable le *réel* que la fiction prétend traduire » (1996 : 101-102).

Ce jeu de focalisation me semble constituer une piste intéressante pour mieux comprendre le fantastique onirique. Pour plusieurs, la narration dans le fantastique contemporain est un agent déterminant. Comme le fait remarquer Christiane Lahaie, ce dernier pourrait même reposer uniquement sur la focalisation privilégiée dans le texte : « Le fantastique littéraire exploiterait tacitement les ressources combinées de ces deux points de vue [la perception sensorielle et une vue intérieure plus subjective du narrateur] dans le but de rendre compte, non pas tant de la réalité objective que d'une "réalité" filtrée par une conscience potentiellement trouble » (1995 : 48).

À la suite de Fabre, Morin distingue aussi fantastique et merveilleux, mais dans une visée légèrement différente : alors que Fabre postule que l'angoisse est nécessaire pour créer le fantastique (et qu'elle ne relèverait pas du merveilleux, qui serait davantage euphorique ou humoristique), Morin estime que de nombreux textes non dysphoriques qu'on classait auparavant dans le merveilleux sont en fait des textes néo-fantastiques. On différencierait alors ces deux dernières catégories parce que l'une permet l'intégration de l'événement surnaturel à sa vision du monde, l'autre pas. Cette dichotomie se percevrait notamment par des choix scripturaux :

[...] le néo-fantastique problématise l'étrange, au contraire du merveilleux. [...] Aucun connotateur de fantasticité à caractère cognitif n'apparaît dans les œuvres merveilleuses, qui ne contestent pas la réalité des prodiges qu'ils évoquent. [...] Les narrateurs de récits merveilleux ne recourent pas non plus aux modalisateurs, ils n'ont cure de sauvegarder leur crédibilité. Ils ne se réclament pas de la vraisemblance et se jouent librement des contraintes qui pèsent sur les œuvres à caractère mimétique (1996 : 84).

Toutefois, dans le cas du fantastique onirique, je crois que certains narrateurs de ce type de fantastique problématisent le réel. Que c'est du réel lui-même dont ils doutent et que c'est ce

dernier qu'ils problématisent. De même, il faut se demander si, dans ces textes, ce ne serait pas le réel lui-même qui ferait l'objet de la modalisation, plutôt que l'événement surnaturel.

Les travaux de Morin sont certes incontournables pour qui tente d'étudier le fantastique actuel. Cependant, à l'intérieur des deux catégories bien marquées qu'elle propose, il ne semble pas toujours y avoir place pour des formes hybrides de fantastique, surtout celles qui feraient une certaine économie des processus logiques qu'on associe à la référentialité. Néanmoins, Morin elle-même admet que le fantastique puisse affleurer dans un contexte proche du merveilleux, mais sans exemplifier ce cas de figure. Par ailleurs, l'auteure amène cette précision alors qu'elle tente de distinguer la nouvelle du conte. Pour elle, la nouvelle serait la forme d'expression privilégiée du fantastique¹², car elle tend davantage vers le référentiel alors que le conte se jouerait du réel :

[...] la nouvelle est un récit fictif bref, centré sur une *fabula* simple, qui ne s'embarrasse pas de développements superflus et dont les diverses parties s'enchaînent les unes aux autres par des liens logiques. En contrepartie, le conte sera décrit comme un récit fictif bref souple, conduit sur un mode plus intuitif que logique et dont la structure, loin de tendre à la concision, s'accommode sans mal de digressions. [...] Ajoutons que la nouvelle, qui se réclame d'une logique austère, met volontiers à profit les techniques de l'argumentation ; sa rigueur peut oblitérer quelque peu son caractère fictionnel. Le conte, de par son foisonnement et sa luxuriance, s'avoue d'emblée comme le fruit de l'imagination. [...] La répétition des aventures, inutile au point de vue du raisonnement, [...] fonctionne comme un « indicateur d'étrangeté ». La nouvelle ne comporte pas de telles répétitions (*ibid.* : 69-70).

Ces propos vont quelque peu à l'encontre des résultats de recherche que présente Lahaie dans *Ces mondes brefs* (2009). La chercheuse y montre qu'au contraire, la nouvelle québécoise contemporaine tend souvent à adopter un mode de fonctionnement analogique, notamment, pour reprendre les mots de Lahaie, dans « la non-représentation » (2001 : 85) des lieux et dans la configuration des figures spatiales. De plus, la définition que donne Morin du conte afin

¹² Elle rejoint en cela l'opinion de Vax et de Fabre, entre autres.

d'expliquer pourquoi ce dernier serait moins propice au fantastique n'est pas sans rappeler une certaine forme de pratique nouvellière, soit celle de certains auteurs de mon propre corpus. Car si la nouvelle québécoise contemporaine, fantastique ou non, tend effectivement vers la brièveté et la concision, ce trait ne recoupe pas l'ensemble de la production nouvellière qui entretient des rapports avec le sous-genre fantastique. Certains textes de Danielle Dussault, par exemple, ont une étendue plus vaste que ce qui est décrit par Morin¹³. Partant, il m'apparaît crucial de voir comment le fantastique peut affleurer dans des textes qui répondent moins directement aux exigences du modèle de Morin.

Nouvelles (?) perspectives

Je dirai quelques mots d'une approche mise de l'avant plus récemment au sein des théories du fantastique, approche davantage axée sur la lecture et sur l'effet fantastique auprès du lecteur. Bien que je ne préconise pas ici cette approche, il convient toutefois d'en faire mention, parce qu'elle souligne l'importance de la vision, du regard, de l'image dans le fantastique, ce qui n'est pas étranger à mon propre intérêt pour sa dimension spatiale. Cette approche relève parfois de la pragmatique, dans le cas des travaux de Rachel Bouvet sur l'effet fantastique (*Étranges récits, étranges lectures*, [1998] 2007), un effet de lecture lié au plaisir de l'indétermination (c'est-à-dire laisser de côté le besoin de tout comprendre lors d'une première lecture) : « Lié au type de texte, le fantastique, où l'indétermination est thématisée, créée par toutes sortes de procédés, le plaisir se base sur une lacune sur le plan cognitif. C'est parce qu'il y a absence dans la construction de la signification, parce qu'il y a des lacunes, des vides, que le plaisir peut se loger » (2007 : 61). Bouvet précise qu'outre le plaisir de l'indétermination, deux autres paramètres sont nécessaires à l'émergence de l'effet fantastique : une progression rapide à travers

¹³ Ma propre pratique tend parfois également vers des textes moins concis.

le texte (le récit fantastique serait caractérisé par une facilité de lecture) et la présence de divers procédés tels l'irrésolution du code énigmatique du texte, le suspense, l'ambiguïté, les jeux de temps et d'espace ainsi que l'instabilité du cadre de référence de l'œuvre.

Si, chez Bouvet, l'étude de l'effet fantastique se distingue par l'attention portée à la construction du texte et à sa syntaxe, il n'en est pas nécessairement de même pour certains théoriciens français qui se réclament d'une conception du fantastique redevable en grande partie à Charles Grivel (*Fantastique-Fiction*, 1992). Ces derniers prennent soin de se distancier des approches précédentes (celles des Castex, Caillois, Todorov, Bessière et Fabre). Roger Bozzetto, par exemple, leur reproche leur conception du fantastique comme genre littéraire :

[...] cette position impliquait au plan de l'analyse une recherche du fonctionnement des textes. Éventuellement, une articulation de ceux-ci à des contextes génériques autres, [...] et débouchait sur des tentatives d'explications éventuelles par des références à la psychanalyse, l'économie ou la politique.

Ces dernières années, par contre, [...] les approches nouvelles ont privilégié la recherche des effets relevant du fantastique comme « sentiment », comme rapport sensible et émotionnel spécifique au monde. [...] *Les artefacts dits fantastiques construisent alors, pour l'explorer, diverses modalités de ce rapport particulier. Ils rendent compte de l'affleurement dans le monde du quotidien d'un informulable conceptuellement, dont l'un des effets est souvent, pour le lecteur ou le spectateur, une sensation de manque, engendrant malaise, terreur ou horreur, tout en procurant un plaisir certain qui est sans doute le résultat d'une sorte de frôlement du réel : la jouissance d'affronter les limites de la symbolisation* (2001 : 7-8).

Il va sans dire que la réticence de Bozzetto à considérer le « fonctionnement des textes » est contraire à mes intentions. De même, l'évocation d'un sentiment fantastique qui transcende la littérature est certes séduisante, mais bien difficile à étudier autrement que sur le plan de la thématique et de la symbolique. Finalement, l'association du fantastique à la peur, voire à l'horreur, me semble réductrice, plus proche d'une forme contemporaine du fantastique

canonique propre à des auteurs comme Stephen King, dont Bozzetto fait d'ailleurs mention dans son ouvrage¹⁴.

Michel Viegnes (*Le fantastique dans tous ses états*, 2001) attribue à son tour à Grivel le mérite d'ouvrir une nouvelle voie aux études sur le fantastique. Il distingue deux grandes tendances dans ces dernières, la première relevant des théoriciens mentionnés plus haut et qui représenteraient l'école « herméneutique, ou intellectuelle », pour qui « le fantastique est essentiellement un jeu mental, un plaisir tiré de l'interprétation des données narratives, une jouissance de lecteur lettré qui déchiffre les effets de second degré, de distanciation, d'intertextualité » (2001 : 14). Pour la seconde « école », plus récente, « le fantastique ressortit plutôt à la "monstration" de l'inexplicable et de l'inacceptable. Il joue sur le caractère spectaculaire, au sens propre, de l'être ou de l'objet qu'il donne à voir, et c'est pourquoi "le trouble qu'il implique se marque plus aux yeux qu'à l'intellect" » (*ibid.* : 16)¹⁵. Le plaisir du lecteur de fantastique « n'est donc pas [...] une jubilation intellectuelle et herméneutique [...], mais au contraire la jouissance ambiguë d'un sujet vaincu, ravi, par une puissance de suggestion quasi hypnotique. » Cette conception du fantastique marquerait donc la « prédominance de l'œil sur l'esprit » (*ibid.* : 17). Bien qu'elle pointe justement la dimension visuelle (et donc spatiale ?) du fantastique comme étant capitale (Viegnes présente la description en tant qu'élément-clé), une telle orientation théorique demeure vague, puisqu'elle refuse apparemment de prendre en compte la réalité et l'importance des stratégies textuelles, ce qui, de mon point de vue, constitue une sérieuse lacune. Lord souligne, au sujet de l'ouvrage de Grivel :

[...] je m'interroge sur la pertinence de l'approche privilégiée [...] qui, refusant d'entrée de jeu – mais n'en récusant pas le bien-fondé – l'analyse fonctionnelle,

¹⁴ Cette insistance sur le critère de la peur, qu'on aurait cru relever d'une critique plutôt désuète, est pourtant affichée par plusieurs théoriciens contemporains, dont Grivel et Denis Mellier, ce dernier ayant fait paraître un ouvrage au titre fort révélateur (*L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, 1999).

¹⁵ Il cite l'ouvrage déjà mentionné de Grivel (1992 : 29).

sémiotique ou systématique, donne à penser que le fantastique est quelque chose d'indéfinissable. [...] [Grivel] élargit un peu trop la notion de fantasticalité en ne tenant pas assez compte de la formalisation interne de l'objet textuel et en donnant trop de (toute la) place au lecteur explicite (1994b : 143-144).

Pour ma part, je partage l'opinion de Lord pour plusieurs raisons. Non seulement les travaux de Grivel délaissent la forme des textes, mais sa conception du fantastique paraît très générale : « Le fantastique d'un ouvrage se rapporte à ce qu'on en fait. La question du fantastique est la question de l'intérêt que les objets étranges produisent chez celui qui en profite » (1992 : 11). Même lorsqu'il tente de définir davantage le fantastique, les propos de Grivel demeurent impressionnistes :

Idée d'un fantastique. Idée d'une notion floue. Idée d'un flou qui saisit l'esprit. On ne saurait dire ce que c'est, puisque c'est précisément de manquer de qualification qui le désigne : est fantastique toute figure du texte (de l'imaginaire) reconnaissable à demi [...], dont la forme et ce qui se dérobe sous cette forme, [...] jette dans la perplexité et la crainte (*ibid.* : 33).

Le fantastique relèverait ainsi du sentiment, d'une sorte d'informulable présent dans la relation du lecteur (ou du spectateur) à certaines œuvres littéraires ou picturales (*loc. cit.*). Enfin, les analyses de Grivel laissent une large place à la peur (ainsi qu'à des motifs tels le cimetière, le fantôme, le monstre, les machines, la nuit) et se concentrent sur un corpus en grande majorité canonique (E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Jean Ray, entre autres) et où les textes contemporains sont fort peu présents.

Le rôle joué par les dimensions visuelle et spatiale dans les récits fantastiques est commenté par Simone Grossman dans *Regard, peinture et fantastique au Québec* (2006). Bien qu'elle ne se limite pas à ces sources, Grossman fait souvent référence aux travaux de Grivel et à ceux de Max Milner (*La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, 1982), ces derniers s'attachant à l'importance de la vision dans le fantastique. Comme l'essai de Grossman porte

principalement sur les textes, j'y ferai référence à nouveau au moment d'élaborer mes outils pour l'étude de la spatialisation dans le fantastique onirique.

C'était une évidence dès la première page de ce chapitre : définir le fantastique demeure une entreprise périlleuse. Ce l'est déjà lorsqu'on s'intéresse aux formes « pures » du sous-genre. Mais si l'on s'arrête à un fantastique impur, au fantastique « des marges », on entre encore davantage en territoire mouvant. Bien sûr, il est difficile, voire impossible d'établir une typologie qui regroupe l'entière hétérogénéité des marges. Là ne réside donc pas mon intention. Plutôt que de reformuler une définition globale du fantastique, je souhaite mettre en valeur une pratique d'écriture qui flirte avec le fantastique, tout en s'éloignant de certains de ses schèmes formulaires. Le type de fantastique que je cherche à circonscrire s'éloignerait de la référentialité, épousant plutôt le flou de l'onirisme dans sa configuration, notamment au plan de la spatialisation.

Rêver le fantastique

Certains critiques se sont penchés, quoique rapidement, sur les zones frontières du fantastique. Je présenterai d'abord ce qui a été dit du fantastique en lien avec le rêve et les stades connexes de la conscience. Je ferai de même pour ce qu'on nomme souvent le « fantastique poétique » et qui demeure une catégorie fort imprécise, qui pourrait se confondre avec celle du fantastique onirique. Je formulerai ensuite ma propre définition de ce dernier, en lien avec des travaux spécialisés sur le rêve et des traits déjà dégagés chez les théoriciens du fantastique présentés. À la base, cette définition empruntera beaucoup, pour la notion de fantastique, aux travaux de Morin, qui a déjà opéré une synthèse très éclairante sur le sous-genre, mais elle y adjoindra certains paramètres susceptibles de permettre l'inclusion, dans ce modèle, d'une variante – moins référentielle – de fantastique.

D'emblée, il faudrait préciser que la relation entre rêve et fantastique a donné lieu à bien des dérives. On pourrait être tenté d'assimiler l'un à l'autre, puisque ces deux univers touchent en quelque sorte à « l'irréel » et qu'on leur prête souvent une propension à la fantaisie, voire à l'excentricité. Cependant, et comme l'indiquent la plupart de ceux qui se sont penchés sur la question, il ne suffit pas de trouver de l'onirisme dans un texte pour qu'on soit en présence de fantastique, et vice-versa. La parenté, ou le point de jonction (ou de contamination ?), que je rechercherai entre les deux concepts se situera fort probablement davantage au plan de certaines caractéristiques formelles.

Le rêve fantastique

Valérie Tritter, dans son « ouvrage-bilan » *Le fantastique* (2001), revient sur les liens que le sous-genre entretient avec le rêve. Dans la section « Une tératologie de l'intériorité », citant Albert Béguin, elle rappelle d'abord que l'intérêt littéraire pour l'univers onirique est présent depuis au moins l'époque romantique, où le rêve revêt une importance capitale pour les artistes. Pour ces derniers,

le monde objectif est simplement une convention sur laquelle nous nous entendons, que nous posons pour la commodité de nos rapports entre humains, et le monde du rêve, au contraire, est un monde qui nous est donné de l'intérieur ; il nous est réellement commun à tous, parce que nous y participons, ou parce qu'en lui nous participons à la réalité universelle (2001 : 24-25)¹⁶.

Tritter évoque ensuite la vision de Charles Nodier, pour qui le texte fantastique participe de la dimension des rêves. De plus, Nodier stipule que, dans les œuvres, « [p]our que le rêve soit fantastique, il faut qu'il confine ou mène au délire, et qu'il déborde sur le réel, ou qu'inversement le réel vienne le contaminer » (*ibid.* : 26-27). La présence du rêve dans le fantastique prendra diverses formes, notamment, au XIX^e siècle, soit celle de récits où le protagoniste ne sait plus s'il

¹⁶ Tiré de Béguin, *L'âme romantique et le rêve*.

rêve ou s'il vit les événements fantastiques.¹⁷ Mais le rêve dans le fantastique contemporain devient plus subtil, et on bascule sans toujours s'en apercevoir entre des rêves qui se répondent ou s'emboîtent (prenons pour exemple le fantastique sud-américain : « Les ruines circulaires » de Jorge Luis Borges, « La nuit face au ciel » de Julio Cortázar).

Gwenhaél Ponnau, qui a consacré un ouvrage aux rapports entre folie et littérature fantastique au XIX^e siècle (*La folie dans la littérature fantastique*, 1987), met en évidence le lien qu'entretiennent, au cours de ce siècle, l'intérêt pour l'univers psychopathologique¹⁸ (insufflé particulièrement par les travaux de Charcot et de Freud) et le développement du fantastique, notamment dans sa forme psychologique, Henry James et Guy de Maupassant en étant d'illustres représentants. La fascination pour la vie psychique nouvellement découverte et explorée serait révélée par le fantastique :

[La littérature fantastique du XIX^e s.] tend à conférer au surnaturel un aspect psychopathologique, dans la mesure où elle prend toujours plus profondément racine à l'intérieur d'une étrangeté d'origine psychique, parfois désignée comme la source même des phénomènes insolites. [...] Le fantastique [...] est essentiellement appréhension, révélation et exploration des abîmes de l'esprit. [...] [A]ppréhendant en termes psychopathologiques des phénomènes en apparence irréductibles à la raison, elle semble, réciproquement, conférer aux fantasmes de la folie et aux hantises un phénomène surnaturel (1987 : 4).

Ponnau se penche sur le rêve et son rôle dans l'inspiration des fantastiqueurs. Il considère des œuvres qui « s'efforcent de réaliser l'osmose du monde de la psychopathologie et du fantastique. Récits [...] de l'ambiguïté, puisqu'ils opèrent la jonction des faits surnaturels et des phénomènes psychiques, sans qu'il soit possible, au terme de l'aventure rapportée, de les séparer. [...] Ces œuvres de la limite ont pour effet de brouiller les signes et les points de repère » (*ibid.* : 167). Un phénomène d'inextricable contamination entre l'univers onirique et le réel semble en

¹⁷ Tritter évoque *La morte amoureuse* de Théophile Gautier.

¹⁸ La folie et l'hystérie, mais aussi l'hypnose, le magnétisme et le spiritisme, les délires provoqués par les stupéfiants, l'inconscient et le rêve, pour ne nommer que ceux-là.

effet être repérable dans certaines œuvres (« La nuit » de Maupassant, par exemple), phénomène qui n'est cependant abordé par Ponnau qu'au plan du contenu et qui demeure associé à la peur éprouvée par le protagoniste. À mon avis, cette « contamination » est susceptible d'exister dans un récit sans qu'il prenne une coloration dysphorique.

Bozzetto va dans le même sens que Ponnau dans *Passages des fantastiques* (2005), en parlant du récit de rêve romantique. Ce dernier serait un type de récit « amenuisant à l'extrême, par l'utilisation du thème de la folie ou de la possession, le lien entre l'espace onirique et le monde de la réalité contextuelle » (2005 : 50). L'auteur ajoute qu'à partir de Gautier, « [...] les effets de merveilleux, d'étrangeté ou de fantastique seront recherchés en mettant en scène les rencontres, les inclusions, les échos, les transformations de toutes sortes que les écrivains inventeront pour explorer les interfaces de ces deux univers ainsi que les conséquences que ces rencontres impliquent » (*ibid.* : 51). C'est dire qu'encore ici, on considère les rapports entre onirisme et fantastique sous un angle thématique, psychanalytique ou diégétique... en faisant de l'effroi une variable obligée.

Dans *Le fantastique dans tous ses états* (2001), Bozzetto signale une parenté entre le rêve et l'art fantastique :

Or, ce qui se joue dans le rêve, c'est la figuration travestie et censurée d'un impossible à dire, d'un inacceptable pour la conscience. Cette figuration, pour se faire jour sur la scène onirique, utilise des ruses, des déplacements, des coalescences. [...] L'art fantastique [...] opère de même, mais d'une façon singulière. Il tend à rendre visible, fascinante et horrible à la fois, la présence d'un en deçà de la représentation, le signe impossible à figurer qu'il y a du réel, en deçà du visible symbolisé (2001 : 225).

Il resterait à voir par quels procédés l'art, mais surtout la littérature (et encore plus précisément la nouvelle) fantastique arrive à mettre en place ces « ruses » dont parle Bozzetto.

Dans *États de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900* (2002), Jean Le Guennec aborde, dans une perspective très freudienne, le corpus fantastique du XIX^e siècle en se

demandant si l'on peut y retrouver les caractéristiques de l'onirisme. Il observe, entre autres, la manière dont la fiction fantastique peut traduire les manifestations de l'inconscient, et quel rôle le langage peut avoir dans la production de phénomènes fantastiques, toujours en lien avec l'inconscient. L'approche psychanalytique qui teinte l'ouvrage laisse place à peu de considérations textuelles (malgré ce qu'il annonce au sujet du rôle du langage) et ne va pas beaucoup plus loin que l'interprétation freudienne des œuvres. Néanmoins, il est possible de retenir quelques pistes qui, en étant empruntées autrement (par exemple dans l'étude de la narration et de la configuration des lieux), pourraient se révéler fructueuses dans la compréhension du fantastique onirique.

D'une part, comme le rêve, le fantastique opère une « distorsion de la réalité ordinaire », une remise « en cause des lois naturelles immuables » (2002 : 53), dont celles du temps et de l'espace. Qui plus est, selon Freud, le rêve serait constitué de déformations des pensées secrètes du rêveur, déformations qui opéreraient selon les modes du déplacement, de la condensation et de la surdétermination, ainsi que de la figurabilité. Le fantastique pourrait aussi fonctionner de cette manière.

La préface de David Mendelson à l'ouvrage de Le Guennec est particulièrement intéressante. Le récit fantastique impliquerait une relativisation qui s'étendrait

au plan de la formulation de la pensée et du langage. Elle implique le passage du causalisme positiviste à *un autre mode de pensée capable de passer d'un champ de représentation à l'autre et de l'abstrait au concret en se conformant à un processus de figuration qui articule les représentations du réel et de l'imaginaire*. Cette pensée procède donc par une série d'opérations qui échappent à la stricte linéarité causale du discours logique et narratif et s'assimilent plutôt à des *modes de figuration spatiale* : des renversements de perspective, des réductions de la perspective à des plans, des parallélismes, des enchaînements, des superpositions, des configurations labyrinthiques et des parcours ludiques (*ibid.* : 16 ; je souligne).

Mendelson associe cette pensée « à la *vision de plans aquatiques ou de verre qui annoncent les écrans*, le "coffret de verre" et l'"attention flottante" de Freud » (*loc. cit.* ; je souligne) et y voit des signes précurseurs du « développement des théories de la pensée par images », « de l'association des images et des idées » (*loc. cit.*) et de la réhabilitation de la pensée associative, qui

s'est évidemment associée à un mode particulier d'élaboration du langage : le langage figuré. Celui-ci qui se plie à de nouveaux principes de figurabilité inspirés [...] de types de représentation apparemment empruntés, notamment, aux sciences et aux techniques modernes : la photographie et les nouveaux instruments de vision. Il s'agit de figures qui se présentent comme des équivalents d'illusion d'optique ou comme des opérations de caractère visuel et plastique, telles que des parallélismes, des transparences, autrement dit des *effets explicites de perte de sens*, des superpositions de mots et de phrases qui annoncent [...] le couple [...] de la condensation et du déplacement (*ibid.* ; je souligne.)

Le Guennec avance aussi que

[c]ertains récits, s'ils ne se présentent pas comme des récits de rêves, en offrent néanmoins les principales caractéristiques, et notamment l'in vraisemblance, l'incohérence, la déformation, et le caractère énigmatique. De nombreux récits fantastiques présentent avec le récit de rêve une analogie frappante. Mais ils ne signalent pas toujours explicitement leur nature onirique [...] (*ibid.* : 78).

Il faudrait probablement mettre un bémol à ces propos sur l'in vraisemblance et surtout l'incohérence des récits fantastiques, puisque ce sont des textes forts construits qui se jouent délibérément du principe d'in vraisemblance et qui ne participent pas de l'incohérence. Cependant, le fait que certains textes fonctionnent de façon analogue au rêve reste plausible.

Fabre a consacré une partie du *Miroir de sorcière* à départager le fantastique de ce qu'il nomme le « fantasmatique » (incluant le rêve, les hallucinations, la folie). Avant d'examiner les rapports que le fantasmatique peut avoir avec le fantastique, il importe pour Fabre d'exclure les récits où l'on a affaire à de l'« onirisme déclaré », c'est-à-dire l'« expression directe des formations de l'inconscient [...] données directement comme phénomènes psychiques » (1992 :

118) (par exemple, les récits de rêve surréalistes ou *Aurélia*, de Gérard de Nerval, que Todorov classait dans le fantastique pur¹⁹). Ne doivent pas non plus être retenus les textes où l'onirisme prend une apparence fantastique pour recevoir en fin de parcours une explication rationnelle. Fabre précise toutefois que ces textes peuvent offrir un « fantastique provisoire » : « la réduction finale "ce n'était qu'un rêve" ne saurait d'un seul trait de plume supprimer l'effet fantastique esthétiquement produit par une mise en scène et en ordre d'éléments que le rêve ne peut présenter que dispersés [...]. Ce Fantastique fonctionne provisoirement mais authentiquement pendant toute la durée de la lecture captive et angoissée » (1992 : 120-121).

En fait, pour Fabre, il est possible que le rêve s'associe au fantastique mais, pour cela, on ne doit pas chercher du côté de ce que le rêve contient, mais plutôt de celui de la relation qu'entretiennent, dans le texte, le rêve et la réalité. Citant en exemple les nouvelles déjà mentionnées de Borges et de Cortázar, Fabre avance : « pas plus que le fantôme en général le rêve n'est en soi fantastique ni même surnaturel ; il n'est pas en lui-même rupture avec la norme. Il faut pour cela qu'il transgresse son statut naturel de jardin privé de l'inconscient, de clôture insulaire et, qu'en interférant sur la réalité il crée le Surnaturel qu'il est alors loisible, pour l'écrivain, de traiter de manière merveilleuse ou fantastique » (*ibid.* : 124). Toutefois, ces judicieuses remarques et les exemples que l'auteur retient ne portent que sur le contenu des textes. Il reste encore à faire l'étude formelle de l'interférence de l'univers onirique dans le réel, que ce soit dans la diégèse d'une œuvre où ce phénomène est observable, ou dans des récits dont le fonctionnement (narration, focalisation, description, représentation de l'espace et du temps) rappelle à ce point celui du rêve qu'on est susceptible d'y percevoir le fantastique.

¹⁹ Todorov parle d'*Aurélia*, « récit de visions qu'a eues un personnage pendant une période de folie » (1970 : 43), comme « un exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique. [...] [C]e qu'il s'agit de savoir (et c'est sur ce point que porte l'hésitation), c'est si la folie n'est pas en fait une raison supérieure » (*ibid.* : 45).

Un fantastique poétique ?

En marge de ceux qui ont traité explicitement du rêve et du fantastique, on peut mentionner un certain nombre de critiques et de théoriciens qui ont approché une forme très évasive du sous-genre, la qualifiant de « poétique », pour des raisons diverses. À ce sujet, Baronian précise que

[...] le fantastique [au début du XX^e siècle] devient le lieu privilégié de l'exploration poétique, le champ où se côtoient — sinon se conjuguent et se confondent — l'univers du réel et celui du rêve. D'une manière générale, on est amené à constater que l'intention de la plupart des écrivains consiste à évacuer le surnaturel pur afin d'accorder plus d'attention à ce qu'on pourrait appeler la magie du quotidien » (2000 : 177).

Le raccourci opéré dans cette définition (par ailleurs non dépourvue d'intérêt) entre rêve et poésie est très manifeste ; il n'autorise qu'une étude du « fond » des œuvres. Or, me semble-t-il, conférer à un texte l'attribut « poétique », c'est nécessairement considérer sa forme. Un texte fantastique qui flirte avec l'onirisme serait-il « poétique » ? Peut-être, si l'on prend en considération la façon dont il est configuré et narré²⁰. Onirisme et récit poétique peuvent à mon avis répondre à la définition qu'esquise Lucie Bourassa d'une pratique scripturale hybride :

[...] des proses dans lesquelles l'intrigue ne semble pas centrale, parce qu'elles y « résistent » de diverses manières. Je pense, entre autres, au refus du réalisme et de sa vraisemblance dans le « récit surréaliste » ; au brouillage de la linéarité dans le « nouveau roman » ; au rejet des repères génériques dans le « texte moderne ». Par ailleurs, ces textes s'imposent par leur plasticité textuelle, leur rythme, sur les plans de la phrase, du paragraphe, voire de divisions plus grandes comme les chapitres (1998 : 285).

J'aborderai de nouveau cette question lorsque sera venu le temps de définir ce que j'entends par fantastique onirique, car ma définition et mes pistes de recherche se fonderont en grande partie

²⁰ Sur le mode analogique plutôt que logique, par exemple, et en privilégiant l'intériorité plutôt que l'objectivité.

(mais pas uniquement) sur la dimension formelle des récits. En effet, je soupçonne que la parole onirique et la parole poétique, particulièrement dans les récits fantastiques²¹, peuvent se recouper.

Dans *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique* (1979), Vax envisage la possibilité d'une variante poétique du sous-genre, caractérisée par la prédominance de l'atmosphère (1979 : 13) et dont Walter De La Mare serait un digne représentant. Dans l'étude qu'il consacre à quelques nouvelles de l'écrivain britannique, Vax dégage plusieurs traits pertinents :

[...] alors que les faits matériels sont localisés dans l'espace et dans le temps, les réalités poétiques sont permanentes. C'est pourquoi, au lieu de vous raconter un fait extraordinaire survenu à telle heure et en tel lieu, le conteur poète vous invite à capter des évidences qui s'offraient à vous toujours et partout, mais que les occupations vulgaires vous empêchaient d'apercevoir. Le mystère se dévoilera peu à peu. La révélation ne vous étonnera guère, parce que vous n'aurez cessé de la pressentir. Le moment de l'illumination, si tant est qu'il existe, n'est autre que celui où le pressentiment se fait plus aigu, où la vérité mystérieuse, dégagée de sa gangue, se fait plus éclatante et plus pure. [...] Il nous dispose à croire qu'une cloison d'une épaisseur et d'une opacité variables nous sépare de la réalité profonde (*ibid.* : 196).

Les textes de fantastique poétique verraient donc s'inscrire en eux une forte subjectivité :

[...] la nature des choses est équivoque. L'incertitude de la connaissance provient moins de l'imbécillité de notre raison que de l'indétermination de l'être. Ainsi que la chaleur ou la douleur, le réel a ses degrés. Les choses matérielles se font poreuses et légères pendant que les songes se matérialisent. À la faveur de la rêverie, de l'angoisse, de la curiosité ou de la mauvaise conscience, le cercle des réalités s'élargit. Mais, suscitées par l'émotion, certaines s'estompent avec elle. Leur existence n'est peut-être que subjective (*ibid.* : 197).

Il est question ici de la nature incertaine du réel, d'un décalage qui s'opère en douceur, inhérent au monde dans lequel vit le sujet, et qui se révèle par l'atmosphère. Malheureusement, Vax ne s'arrête pas outre mesure à la structure et au fonctionnement des textes. Mais il semble qu'on puisse tisser des liens entre ce qu'il décrit chez De La Mare et ce que j'entrevois comme

²¹ La thèse d'Aline Poulin, *Le récit poétique ou Les figures d'un mythe personnel : théorie, fiction et journal* (2001), traite du récit poétique et du fantastique. Toutefois, l'attention est portée davantage sur le sacré, les mythes et les symboles, plutôt que sur la spécificité de cette pratique scripturale, où le fantastique revêt des contours particuliers.

étant du fantastique onirique en tant que pratique scripturale. À preuve, ce passage de la préface de Dominique Bertrand et Marianne Tomi à *L'Amandier* :

[...] Walter De La Mare répugne aux manifestations déclarées des spectres. Bien souvent, le décor est planté, l'attente aiguisée, mais l'apparition manque. À moins peut-être que le vrai fantôme ne soit l'histoire elle-même, qui dissémine mille et un signaux d'étrangeté et joue, derrière une surface formelle impeccable, la carte du lacunaire, de l'inachèvement, de l'infigurable et, quelquefois, du *nonsense* (1993 : 10).

Ces propos sur un fantastique plus atmosphérique rejoignent aussi les remarques d'Anne Richter sur le fantastique féminin moderne, qui ressortirait d' « une réalité d'un autre ordre que celui de la déduction analytique » (1995 : 10). En fait, il serait possible d'appliquer cet attribut à une bonne partie du corpus fantastique moderne, fut-il issu d'auteurs féminins ou masculins. Richter ajoute d'ailleurs, en parlant du fantastique moderne en général,

[qu'il] est plongé dans les grande profondeurs de « l'espace du dedans », projection d'un lointain intérieur. [...] Cette indétermination constitue en fait sa caractéristique essentielle, elle porte sur la nature même de la réalité qu'il évoque et dont l'identification demeure toujours problématique ou précaire. Elle exprime une défiance instinctive vis-à-vis des apparences logiques, une incertitude fondamentale, une perpétuelle remise en question des opinions généralement admises (*ibid.* : 13-14).

Ce n'est pas par hasard que Richter cite Henry James en tant que « créateur le plus génial du fantastique moderne » (*ibid.* : 17). Il excellerait notamment à mettre en place une vision « autre » du réel : « ce que le sensible nous apprend – à seulement être *comme il est* – c'est que la représentabilité (c'est-à-dire l'injonction faite aux choses d'avoir une raison) n'est pas dans la nature des choses. James ne représente donc pas l'absence de représentation mais les choses comme absentes à la représentation, indépendantes d'elle » (Chareyre-Méjean et Conrath, 1988 : 59).

Lise Pelletier abonde dans le sens de Richter, et cite Rosemary Jackson à propos de la nature subversive du sous-genre : « Selon Jackson, le fantastique, déterminé par l'altérité,

cherche à éveiller chez les lectrices et lecteurs un sentiment d'"inquiétante étrangeté" visant à attirer l'attention sur la situation instable et subjective de ce que nous appelons la réalité » (1990 : 128). Plus loin, Pelletier ajoute qu'« en contestant les rapports entre la perception et la conscience, le fantastique sollicite un regard à la fois créateur et cognitif qui suggère d'autres façons d'appréhender le réel » (*ibid.* : 134), ces dernières mettant en évidence le « dérèglement du pouvoir cognitif depuis la fin du XVIII^e siècle » (*loc. cit.*).

On constate donc que plusieurs chercheurs soulignent la prédisposition d'un certain fantastique contemporain à remettre le réel en question, mais de manière plus intérieure, plus insidieuse. De fait, ces textes, dont ceux du corpus québécois, témoigneraient de la capacité du fantastique à s'hybrider. En cela, il suit la littérature contemporaine, postmoderne, dans

une tendance irrépressible à faire éclater la notion de genre, [...] à traduire une vision du monde fatalement indicible dans sa totalité et impossible à classer dans une case générique unique, le fragmentaire, l'hybride, l'aspect éclaté de l'expérience humaine, langagière, esthétique, idéologique se trouvant à dominer l'univers du discours et de la pensée (Lord, 1993 : 162).

Lord note que plusieurs nouvelliers québécois (Aude, Carpentier, Gilles Pellerin, Daniel Sernine, Marie José Thériault) proposent un type de fantastique qui travaille à pervertir les règles du genre, et qui le fait principalement par le style, par l'écriture :

Sans répondre exactement aux caractéristiques du fantastique canonique, ces écrivains ont su inscrire leur pratique dans la mouvance des grands mouvements d'écriture contemporains, le plus souvent situés aux frontières de plusieurs esthétiques : le réalisme, le magique, le psychologique, le comique, le tragique, le criminel, le science-fictionnel et autres types de discours s'hybridant de la manière apparemment la plus libre (*ibid.* : 170)²².

Bref, l'écriture, qu'elle soit fantastique ou non, persiste à se jouer des catégories dans lesquelles on veut la confiner.

²² Il faut préciser que Lord a écrit cet article avant que Morin n'énonce clairement les caractéristiques du néo-fantastique, dans *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985*.

Le statut du réel

L'une des règles les plus rigides du fantastique est sans conteste celle d'une référentialité obligée, sans laquelle il ne pourrait y avoir de décalage avec l'inexplicable et donc, de fantastique, soit cet effet de « vertige » souhaité, où l'ambiguïté et le doute subsistent. En revenant à la définition que donne Bourassa du récit poétique (des proses hybrides variées), on peut supposer que dans le fantastique onirique, les questions de la *mimèsis*²³ et de la référentialité seront pensées autrement, à cause de l'intégration, dans une fiction narrative, de procédés propres à des formes d'écriture qui fonctionnent moins selon une visée référentielle. Je ne conteste pas que le fantastique soit propre au genre narratif. Mais l'intégration d'un langage et d'une construction oniriques contrecarre-t-elle totalement l'irruption du fantastique ? Selon moi, une part de réel demeure ; c'est la façon dont il est perçu par le narrateur / principal focalisé qui est concernée.

Sylviane Coyault, dans « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces » (2000), applique à cette pratique les propos de Genette dans *Fiction et diction* :

Le récit relève de la fiction ; il crée un monde imaginaire, même si ce monde est régi par les mêmes lois que le monde réel. Au contraire, la poésie ou « diction », qui constitue un acte de langage authentique, n'est à rapporter ni à un personnage ni à un monde fictif. Elle renvoie à un [...] « sujet lyrique » [...]. Or, dans le récit poétique, la description de paysages ne serait pas « poétique » parce qu'elle perturbe les repères mimétiques habituels, mais parce qu'elle porte la marque de l'énonciation lyrique : certes le récit en tant que fiction nous parle d'un « Ailleurs », mais un Ailleurs où s'entend une parole authentique, qui engage l'être, dans l'Ici / Maintenant.

On se rapproche alors de la définition que la phénoménologie donne de la poésie : un langage pathétique, affectif, qui permet aussi de vivre le monde plutôt que de le penser (2000 : 45-46).

²³ D'après le classement aristotélicien des genres, la *mimèsis* viserait la reproduction artistique et fictionnelle d'un univers qui *mimerait* le monde réel, par opposition au genre lyrique, ou *poièsis*, qui procéderait directement de la réalité (Genette, 1991 : 17).

D'après Genette, « [e]st littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles — encore une fois sans préjudice d'amalgame et de mixité [...] » (1991 : 31). Le récit poétique serait donc le lieu d'entrecroisement de ces deux modes, entre lesquels Genette refuse de tracer une frontière étanche.²⁴ Encore une fois, la poésie (ou l'onirisme) minerait moins la fiction et la *mimèsis* qu'elle y introduirait un sujet d'énonciation subjectif participant du mode rhématique²⁵ de la langue.

Par conséquent, il me semble possible que, dans certains textes, les procédés oniriques, en insistant sur l'aspect formel du discours, laissent assez de jeu aux procédés narratifs et fictionnels pour permettre l'émergence du fantastique. On peut aussi penser que cette parole de diction puisse avoir à faire avec l'irruption du fantastique dans le texte, dès lors que narration et focalisation y jouent un rôle majeur. D'ailleurs, la nouvelle, terrain privilégié du fantastique car jouissant d'une « fonction référentielle restreinte » (Lahaie, 2001 : 94)²⁶ n'use-t-elle pas de stratégies proches de la poésie²⁷ ? Si la nouvelle, qui aborde autrement la question de la *mimèsis*, réussit tout de même à créer les conditions préalables à l'émergence de ce sous-genre, des textes qui poussent davantage l'hybridité narration référentielle / narration onirique ne pourraient-ils pas y parvenir de façon plus dosée, plus contemplative, plus atmosphérique... plus « vécue » que

²⁴ En revisitant les théories de Käte Hamburger, l'auteur souligne : « L'énonciateur putatif d'un texte littéraire n'est donc jamais une personne réelle, mais ou bien (en fiction) un personnage fictif, ou bien (en diction) un je indéterminé – ce qui constitue en quelque sorte une forme atténuée de fictivité [...] » (*ibid.* : 22). Plus loin, Genette parle de textes constituant « [...] des états intermédiaires qui donnent à cette opposition [fiction / poésie] un caractère non tranché, mais graduel et polaire » (*ibid.* : 34).

²⁵ « [J]'emprunte très librement à la linguistique le terme de *rhème* pour désigner, en opposition au *thème* d'un discours, le discours considéré en lui-même [...]. Or, [...] il me semble que la diction, quel qu'en soit le régime, peut se définir par l'être d'un texte, comme distinct, quoique inséparable, de son dire [...] » (*ibid.* : 33).

²⁶ À ce sujet, Lahaie s'inspire d'Henri-Dominique Paratte (1993 : 19).

²⁷ « La nouvelle, proche de la poésie par son économie de mots, dans l'exigence qu'elle suppose de soupeser chaque tournure, serait plus susceptible de verser dans la métaphorisation » (*ibid.*).

« pensée » ? La référentialité « feinte » de la fiction souffre-t-elle tant de l'irruption de la « diction » qu'elle en perd toute faculté de produire le fantastique ?

Je me permets donc de postuler que le fantastique onirique peut maintenir des zones mimétiques assez prégnantes pour constituer les fondements d'un code logique (narratif) sur lequel se construira l'événement fantastique, même si ce récit inclut des segments où l'analogie et l'onirisme prédominent. Bourneuf, dans « La nouvelle et le rêve » (1995), envisage cette possibilité quand il parle des parentés entre la nouvelle onirique et le fantastique :

l'auteur met toute son habileté à rendre le changement de plan imperceptible, incertain voire douteux pour la raison qui veut comprendre, il abolit les repères de temps et d'espace, escamote les explications, use des formules modalisantes : procédés bien connus du récit fantastique. [...] Ces expériences d'états intermédiaires montrent la mouvance de l'ego. Partant, la fragilité de nos concepts (1995 : 170).

En outre, Bourneuf détaille la relation particulière qui se tisse entre le genre nouvellier et l'onirisme : « Dans la nouvelle se mettent en place et opèrent des mécanismes tout à fait analogues à ceux que Freud a décrits pour le rêve : condensation, déplacement, dramatisation, symbolisation. Des distorsions spatiotemporelles s'y produisent relativement au réel objectif, des rapports par association s'y substituent aux rapports de causalité » (*ibid.* : 167). L'auteur ajoute que plusieurs nouvelles « [...] procèdent par des variations dans le déroulement du temps : pas seulement temps de la narration, mais dans le temps de l'histoire par raccourcis et expansion. Par des modifications de l'espace : des objets envahissant tout notre champ de vision, d'autres s'effacent, une lumière se focalise, s'intensifie, le reste de la scène demeure dans la pénombre » (*loc. cit.*). Partant, « [n]otre perception oscille entre le défini, le délimité et le flou, l'allusif. Le centrage de la scène se déplace et des événements ou des personnages se tiennent à la périphérie, dans les limbes, latents mais agissants » (*ibid.* : 168). Enfin, Bourneuf ne manque pas de

souligner que les procédés qu'il identifie dans la nouvelle onirique sont aussi présents dans le récit fantastique (*ibid.* : 170).

Le fantastique onirique, forme hybride où la narration se veut particulière, puiserait aussi à plusieurs sources. Mais avant d'en arrêter une définition opératoire, il me reste à évoquer quelques travaux sur le rêve ou le récit de rêve.

Onirisme et littérature

Il existerait ce qu'on appelle un « effet de rêve », que Françoise Carmignani-Dupont identifie dans les récits de rêve enchâssés dans un roman (1981 : 57-74), et qui constituerait une technique narrative particulière (dont les paramètres restent à préciser). L'« effet de rêve » s'opposerait à l'« effet de réel » identifié par Roland Barthes. Mais à quoi le reconnaît-on ? Quelles en sont les marques ?

Selon Frédéric Canovas, les textes modernes « [...] diffusent en effet une atmosphère propre au rêve sans que le narrateur ait forcément toujours recours à des récits de rêve en vue de créer cette ambiance si particulière » (2000 : 61). En fait, « [...] le rêve n'est plus facilement détachable de la réalité représentée mais au contraire étroitement mêlé à cette dernière » (*ibid.* : 65). Canovas évoque notamment les récits de rêve des surréalistes en indiquant qu'ils réfèrent à une *mimèsis* d'un autre ordre. Par ailleurs, à propos du récit de rêve romanesque, il remarque que

[l]es éléments présents dans un récit de rêve se distinguent bien souvent par leur caractère superflu et leur autonomie vis-à-vis les uns des autres. Étant donné que la juxtaposition des éléments de la séquence onirique ne suit plus un ordre logique ou chronologique [...], chaque élément possède désormais une signification en soi (manifeste et / ou latente) et n'a pas obligatoirement besoin de la présence d'autres éléments au sein d'une suite pour se voir attribuer une fonction [...]. [C]haque élément du récit de rêve, une fois mis en relation avec l'ensemble du texte, doit pouvoir exprimer davantage que ce que la « chose » incarne dans l'énoncé onirique – c'est son côté « subtil » (*ibid.* : 305-306).

La lecture du récit de rêve procéderait davantage par agencements d'unités de sens que par linéarité :

[L]ire revient donc à « placer » ces éléments au sein d'un ensemble de signes et à les « rattacher » les unes aux autres de manière à produire ou plutôt à révéler un sens qui existe de façon latente.

[...] En somme, de même que le rêve obéit à des lois différentes de celles qui régissent notre conscience, le récit de rêve ne répond pas à la même logique narrative que le reste du texte [...] (*ibid.* : 307).

L'onirisme ferait ainsi appel à des procédés proches de la poésie et de la nouvelle, en détournant la linéarité et la logique propres au texte référentiel ; il solliciterait également la mise en abyme. Bref, il tend à se détourner des « chemins trop battus de la pensée conceptuelle » (*ibid.* : 63)²⁸.

Jacques Ninio, qui s'intéresse à la perception visuelle et à la mémoire humaine dans une perspective autre que littéraire, s'est penché sur les « comportements » du rêve. Il soutient que « [l]'imagerie des rêves est d'apparence soignée, donne une illusion de vécu » (1991 : 175). Elle n'est donc pas complètement étrangère au réel, mais fonctionne différemment, notamment par répétition : « [t]rès souvent, les images foisonnantes du rêve le sont par accumulation d'objets très semblables » (*ibid.* : 176). Ces derniers, qui constituent, comme l'avait noté Freud, des amalgames de plusieurs objets différents, « ont dans le rêve une fonction hiéroglyphique, ils remplacent les mots du langage courant » (*ibid.* : 181). Cette tendance symbolique et itérative, cette multitude de symboles visuels, s'inscrirait dans une progression particulière, car le rêve « ignore les transitions graduées » (*ibid.* : 177). À propos des changements brusques d'espaces ou d'apparitions subites de personnages dans ces « récits », Ninio explique : « Le rêve surprend parce que les événements ne s'y déroulent pas "comme dans la vie". Notre surprise témoigne d'un refus de prendre le rêve pour ce qu'il est, une construction cinématographique » (*ibid.* : 179). Le rêve, qui traduit les abstractions en codes visuels, opérerait des modifications

²⁸ Canovas cite ici John E. Jackson (« Yves Bonnefoy et la souche obscure des rêves », in *Rue traversière et autres récits en rêve* : 205-230).

particulières par rapport au langage de l'éveil. Ninio donne l'exemple de la négation, qui « donne en rêve, une transcription d'une lourdeur aberrante. Pour dire : "Le chien n'est pas dans cette pièce", le rêve me fera entrer dans une autre pièce, constater qu'elle contient un chat, puis dans une autre, qui abrite des lapins, une troisième où broute une chèvre, etc. » (*ibid.* : 182). Bref, au lieu d'indiquer une absence, le rêve fournira une multitude d'autres présences. Enfin, « le rêve [...] aurait pour rôle essentiel de consolider le moi face aux pressions externes tendant à le remodeler » (*ibid.* : 184). Cela n'appuie-t-il pas l'hypothèse voulant que la nouvelle fantastique onirique consiste en une manière particulière d'envisager le réel (l'espace, le temps, les autres), ce dernier étant potentiellement plus problématique que le surnaturel ?

Raconter le rêve

Dans « Le paysage et les rêves » (1996), Anne Clancier privilégie une approche qui se réclame de la psychanalyse et des travaux de Gaston Bachelard. À la fin de son article, elle aborde rapidement « la rhétorique du rêve » (1996 : 190) et fait référence à des écrits de Raymond Queneau, « Récits de rêve à foison », inclus dans *Contes et propos* (1981). Dans ces fragments de textes, qui ne sont pas issus de véritables rêves mais d'observations de la « réalité », Queneau tente d'imiter la rhétorique onirique. En voici trois :

Je suis à la campagne chez un médecin. Il fait griller des aubergines et des côtelettes qui prennent feu, puis il joue du luth.

[...]

Je me trouve dans une petite ville dont je ne connais pas la topographie. Je m'applique à suivre le même itinéraire que la veille. Je me risque cependant à prendre une ruelle étroite dont les maisons semblent abandonnées. Il y a là une boutique de coiffeur sans coiffeur ni clients. Je me demande quelle idée il avait eue de s'installer dans un endroit aussi peu « passant ». En sortant de cette ruelle je vois une grosse dame en pantalon qui promène un chat au bout d'une longue laisse et qu'accompagne un loulou de Sibérie.

[...]

J'ai loué une maison et je sors pour aller dans le jardin. Je suis surpris d'y trouver une dame en train d'écosser des petits pois. Elle est installée sur un rocking-chair. Elle me dit : « Venez donc de notre côté. » Je m'excuse en bafouillant et referme la porte derrière moi (*ibid.* : 238-240).

La lecture des brefs récits de Queneau amène à dégager de ces derniers quelques tendances fort intéressantes : phrases juxtaposées plutôt qu'agencées avec des marqueurs logiques (rareté des rapports de causalité) ; repères spatiaux plus présents (bien que très brièvement décrits) que les repères temporels ; narration au « je » en focalisation interne, au présent de l'indicatif ; épuration du style ; présence occasionnelle de l'interrogation, de l'étonnement ou de la surprise (devant l'incongru, l'inattendu). Ces caractéristiques vont de pair avec plusieurs éléments associés au fantastique et à l'onirisme (ainsi qu'à l'écriture nouvelle). J'en tiendrai donc compte dans ma démarche d'analyse.

Daiana Dula-Manoury, qui a travaillé sur les récits de rêve de Queneau, met en évidence des traits propres à ce type de récit²⁹. D'abord, elle insiste sur la dimension analogique de ce dernier (déjà mise en évidence par plusieurs critiques) : « [...] différents "modes d'emploi" du rêve *montrent le rêve comme unité par dissemblance*, [ils] sont constitués selon une composition qu'on appellerait *réticulaire*, induisant un réseau de correspondances, d'allusions, ou encore de citations propre à chacun » (2004 : 21). L'auteure effectue de surcroît un rapprochement entre récit de rêve et travail mnémonique (les deux fonctionnant par analogies), puisque le texte « réagit dans le cas du rêve selon les lois du souvenir ; il est sans cesse rappel, après-coup, repli, mémoire » (*ibid.* : 22). Bourneuf l'avait remarqué pour la nouvelle onirique ; Lahaie en fera une

²⁹ Le fantastique onirique ne se confond pas, selon moi, avec un récit de rêve, ce dernier représentant un effort conscient de la part d'un énonciateur pour se remémorer et « traduire » en récit le contenu onirique de la nuit (et, ce faisant, combler dans une certaine mesure, les lacunes que le rêve « brut » présente au point de vue de la logique et de la narration). Cela dit, puisque le récit de rêve est tout de même tributaire de l'univers onirique, il demeure que certaines de ses caractéristiques permettent de saisir le fonctionnement du fantastique onirique.

caractéristique formelle propre à l'écriture nouvelle contemporaine (j'y reviendrai au chapitre 2). Dula-Manoury cite également Eugène Ionesco, dont le théâtre a pris le parti de l'analogie, qu'il associe au rêve, où

[o]n passe d'une image à l'autre, les associations se [faisant] librement. Elles sont plus désordonnées apparemment ; en réalité, elles doivent suivre un certain mouvement de l'âme, de l'être, d'une façon très naturelle ; le rêve est naturel, il n'est pas fou. [...] [L]e rêve, étant l'expression même de la vie dans sa complexité et ses incohérences, ne peut pas être fou. La logique, oui [...] qui absolutise le relatif, qui veut faire de la subjectivité une réalité objective (*ibid.* : 58-59)³⁰.

Dans un même ordre d'idées, la dimension temporelle privilégiée par le rêve serait proche d'« un temps dégradé [...], un univers anhistorique, [...] une succession de moments présents » (*ibid.* : 36)³¹. Cette temporalité privilégierait la simultanéité et arriverait « à faire coïncider la succession et les relations causales » (*ibid.* : 55). Ainsi, la prévalence du visuel dans le rêve ne se dément pas : « le récit de rêve [...] apporte dans l'écriture un modèle inédit d'organisation du discours, qui proclame le flottement des limites, le pouvoir des mots, la suprématie de l'image » (*ibid.* : 62). Enfin, bien que l'auteure n'effectue pas clairement ce parallèle, on peut apparenter les caractéristiques du fantastique à celles du rêve, où on retrouve un double discours, une « narrativité dite "autocontradictoire" et qui, "à première vue, engendre à la fois l'illusion d'un univers cohérent et la sensation de quelque chose d'inexplicablement impossible" » (*ibid.* : 35)³². Cela rappelle le décalage réel / surnaturel que les effets de narration et de focalisation peuvent instaurer dans les récits fantastiques.

Jean-Daniel Gollut, dans *Conter les rêves* (1993), s'intéresse lui aussi au récit de rêve proprement dit, c'est-à-dire dans une œuvre narrative, le récit d'un songe effectué

³⁰ Dula-Manoury cite C. Bonnefoy et E. Ionesco (1966), *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond : 129.

³¹ L'auteure cite J. Gabel, « "Nuance schizophrénique" du rêve utopiste », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*.

³² L'auteure cite Umberto Eco (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset : 110.

rétrospectivement par l'éveillé qui tente de le prendre en charge. Son étude vise principalement la forme de ces récits, leurs particularités scripturales, approche bienvenue parmi la foule de travaux qui favorisent l'interprétation du contenu. Les marqueurs textuels du récit de rêve identifiés par Gollut peuvent souvent, à mon sens, s'appliquer à l'onirisme qui ne relève pas d'un récit rétrospectif, puisque le récit de rêve tente également de demeurer fidèle à l'univers onirique qu'il raconte. Parmi ces marqueurs, notons la modalisation (présente aussi dans le récit fantastique) : « Le décalage des états de conscience, l'allure indéfinie que prend [...] le plus souvent l'imagerie onirique (peu importe que ce flou soit congénital à la vision de rêve ou produit par la censure), imposent une réserve à l'énonciation et la privent foncièrement d'assurance. Cela se traduit à la surface du discours par la fréquence des tournures *modalisantes* » (1993 : 160). Le récit de rêve serait « voué à prendre un tour conjectural, à poser les faits comme possibles, supposés plutôt qu'attestés, et à laisser une marge d'incertitude dans la représentation » (*ibid.* : 161).

Le flottement présent dans les récits fantastiques (qu'on pense à l'hésitation du focalisateur devant la présence du surnaturel dans le réel), semble aussi lié à l'onirisme, à cause du filtre qui sépare le stade de l'éveil et celui du sommeil, mais aussi en raison de la nature énigmatique du contenu du rêve. En cela, l'incertitude éprouvée par le narrateur de récit de rêve est évidemment liée à la logique « autre » inhérente à ce dernier. Le rêve contient des incohérences, des contradictions, des paradoxes que le discours doit formuler. Pour ce faire, le texte du récit de rêve va présenter des « connecteurs capables d'introduire un minimum de *compatibilité* formelle entre des données contradictoires » (*ibid.* : 110) (tels que « et pourtant », « cependant », « quoique », « toutefois »). Afin de gérer les « *mutations spontanées et gratuites* » (*ibid.* : 111) que le rêve donne à voir, le récit peut aussi utiliser des locutions correctives (« en fait », « en vérité »). Ces dernières « ne s'appliquent en l'occurrence qu'à des *états divers d'un même monde* (le rêve), monde cependant difficile à saisir dans son instabilité, et auquel [elles]

viennent seulement prêter une logique postiche. Il s'agit, autant que possible, de relier ce qui probablement ne relève pas d'une progression linéaire » (*ibid.* : 113). Partant, la condensation caractéristique du rêve aura tendance à favoriser des expressions soulignant « la *simultanéité* des apparences » (*ibid.* : 114) (« en même temps », « ou »). Gollut souligne à son tour l'importance des rapports analogiques dans le récit de rêve et note que la métaphore est abondamment utilisée dans ses processus descriptifs.

Le chercheur situe donc la particularité du récit de rêve au plan de sa narration (encore ici, il se dessine un lien avec le fantastique). Comme le récit de rêve relève d'une autre logique, il empruntera une langue différente pour rendre compte de l'univers onirique. Outre les indices textuels relevés plus tôt, Gollut souligne la forte prévalence des récits à la première personne, même si ce « je » qui raconte est susceptible de devenir l'objet de jeux de narration et de focalisation : « Dans le théâtre onirique, le moi occupe aussi bien la position du spectateur que celle de l'acteur. Témoin du rêve et protagoniste de la scène nocturne, il se divise donc à son tour en un "je rêvant" et un "je rêvé" » (*ibid.* : 206). Cela ouvre la porte à des effets placés sous le signe du dédoublement³³, laissant place à un « je démultiplié, dispersé, ubiquitaire » (*ibid.* : 207). Ces jeux de narration et de focalisation pourraient parfois passer par « de brusques changements de la *personne grammaticale* » (*ibid.* : 235) ou des « effets de perspectives mêlées » (*ibid.* : 244) qui reproduiraient le « mode de vision paradoxal » (*ibid.* : 245) caractéristique de l'onirisme. Mon corpus tendra certainement à illustrer cette particularité, particulièrement chez Aude et Dussault.

³³ Gollut donne aussi l'exemple des récits de rêve à la première personne, mais en focalisation externe, habituellement exclus des modèles narratologiques : « Alors même qu'on se trouve en situation de narration "homodiégétique", la conscience du moi peut en effet rester opaque à celle qui l'envisage, le je qui raconte se trouvant en quelque sorte placé en tiers par rapport à lui-même, sous-informé à l'égard de sa propre expérience [...]. Tout se passe comme si les sentiments ou les intentions du moi rêvé échappaient à la connaissance du narrateur et ne pouvaient faire l'objet que de simples supputations [...]. Le je narré serait ainsi regardé par moments comme un *autre* » (*ibid.* : 230).

Selon Gollut, la narration du récit de rêve privilégierait l'imparfait et le présent (ce dernier étant probablement un « indice de genre du récit de rêve » (*ibid.* : 325) moderne). Ces deux temps verbaux partagent la faculté de rapprocher le récit de l'immédiateté de l'expérience onirique ; ils semblent aussi lui conférer une dimension temporelle particulière, plus verticale qu'horizontale. L'imparfait narratif « permet de présenter l'événement passé comme s'il se déroulait devant les yeux du locuteur et de lui prêter les traits vivants de l'actualité [...] : le rêve y retrouve inmanquablement son caractère vécu » (*ibid.* : 279). Cependant, l'imparfait reste un temps passé ; Gollut précise donc que « [p]ar le truchement de l'imparfait, ce ne sont pas les faits eux-mêmes qui sont rendus quasi-présents, c'est la mémoire qu'on en a » (*loc. cit.*). Le présent, lui, exerce un impact vertical encore plus marqué sur la narration du récit de rêve :

[E]n mettant à plat l'énoncé des actions, en égalisant le champ des événements, en supprimant la profondeur temporelle, le monopole du présent porte du même coup atteinte à ce qui fait ordinairement la vertu opératoire du génie narratif. Il touche au processus de composition et limite les effets qui normalement assurent la constance de la représentation. Par la généralisation de son emploi, le présent *neutralise* la narration ; plutôt que *racontés*, les faits paraissent dès lors simplement *énoncés, indiqués* (*ibid.* : 322).

Cette faculté du présent rappelle la narration hybride identifiée dans le récit poétique, une sorte de refus de la représentation mimésique au profit d'une approche qui combinerait fiction et diction, poésie et narration. Gollut ajoute que la narration au présent « [offre] du rêve une sorte de reconstitution réglée sur l'expérience de la saisie première » (*ibid.* : 329). Elle serait du coup plus proche de l'univers onirique, et susceptible d'être favorisée dans le fantastique onirique qui ne prétend pas reconstituer un rêve *a posteriori*.

Enfin, Gollut identifie des aspects caractéristiques de la syntaxe du récit de rêve. Parmi ceux-ci, « l'étrécissement des phrases et la rareté des connexions syntaxiques » (*ibid.* : 358) se démarquent, ainsi que la juxtaposition. Y dominent « parataxe, phrase courte, absence de verbe » (*ibid.* : 359), mais également une prédisposition à l'énumération sans véritable intégration des

éléments : « tout se passe comme si la "prise de conscience" en restait [...] au seul enregistrement des événements » (*ibid.* : 360). Même lorsqu'on trouve des conjonctions dans le récit – car elles n'en sont pas exclues – il semble que l'effet produit, notamment dans les descriptions, s'apparente davantage au morcellement et à la segmentation (*ibid.* : 361-364). À ce sujet, Gollut trace même un parallèle entre le récit de rêve et le monologue intérieur (*ibid.* : 364)³⁴.

En bout de course, Gollut mentionne que son approche ne prétend pas fixer de modèle rigide : « Plutôt que d'envisager le récit de rêve comme une configuration discursive et textuelle propre, je l'ai vu comme une forme définie par ses points de résistance à l'égard des attendus d'une narrativité ordinaire » (*ibid.* : 450). Cette résistance à la narrativité, le fantastique onirique la pousserait encore plus loin, puisqu'il ne se donne pas comme le récit d'un rêve, mais comme une narration plongée dans l'univers d'une vision « autre ». Le fantastique onirique ne raconte pas un rêve, il en adopte plutôt le fonctionnement. Son narrateur chercherait moins que celui du récit de rêve à poser explicitement le statut « rêvé » du récit et à en ajuster les invraisemblances. En ce sens, le narrateur de fantastique onirique dérogerait aussi de la règle du fantastique plus conventionnel, car il ne chercherait pas outre mesure à convaincre le lecteur de son objectivité, ni à rationaliser l'élément inexplicable.

Le fantastique onirique : essai de définition

En formulant ma conception de la nouvelle fantastique onirique, je ne cherche pas à remettre en question les théories portant sur le sous-genre fantastique. Je désire plutôt rendre compte d'une pratique d'écriture qui relève en partie du fantastique, mais qui en est une manifestation hybride, ni tout à fait canonique ni complètement néo-fantastique. Cette pratique

³⁴ « [L]es caractères textuels que l'on peut reconnaître aux manifestations littéraires du fameux "stream of consciousness" (parataxe, ellipse, fragmentation du discours...) correspondent bien à ceux [...] des transcriptions de rêves » (*ibid.* : 364).

d'écriture invite à considérer autrement les rapports avec le réel et prend davantage de libertés par rapport à lui. Une telle écriture impure, qu'il m'arrive de préconiser, je l'ai remarquée chez certains nouvelliers québécois, notamment Aude, Hugues Corriveau et Danielle Dussault.

Je rappelle que ma démarche ne s'inscrit pas dans la veine pragmatique. Bien que les théories de la lecture puissent sans aucun doute enrichir l'étude de la nouvelle fantastique onirique, je ne les solliciterai pas. Je me tournerai, dans une approche heuristique, vers le fonctionnement de ces textes qui tendent à épouser l'hybridité, l'incertitude de l'onirisme dans leurs opérations, notamment en ce qui concerne la spatialisation.

J'ai déjà soulevé que si l'on a méticuleusement cherché à circonscrire les particularités du fantastique, force est d'admettre qu'une « zone floue » se dérobe à toute définition et qu'elle comprend des œuvres qui s'éloignent de la référentialité. On a classé ces textes dans des catégories assez vagues, justement parce qu'ils sont difficiles à « caser » et qu'ils semblent se rapprocher de certains sous-genres « dépourvus de validation empirique » (Suvin, 1977 : 2). En outre, ces « mésadaptés » du fantastique sont considérés presque uniquement au plan de leur contenu (études des personnages, thèmes, motifs ; interprétation psychanalytique), et très peu de critiques s'aventurent à en examiner la forme, la structure, ou la syntaxe. J'ai souligné que ces textes sont parfois assimilés au rêve, à la rêverie, car ils s'intéressent à la « poésie » des choses, à la force des images, à l'atmosphère. L'étude de l'onirisme dans le fantastique a subi sensiblement le même sort que tous ces textes hybrides : ceux qui se sont penchés sur eux l'ont fait en considérant surtout leur contenu. S'ils ont abordé la question de la narratologie (Fabre, surtout), ils l'ont fait de manière très succincte.

À la base, la nouvelle fantastique onirique correspondrait à la définition du fantastique fournie par Morin, telle qu'énoncée plus tôt³⁵. De plus, elle se rapprocherait certainement du néo-fantastique, la principale différence étant l'exigence de linéarité et de référentialité, qui sera moindre dans les textes qui m'intéressent.

L'onirisme que je cible dans les récits fantastiques ne se réduit pas à l'enchâssement d'un récit de rêve dans la diégèse. Il n'implique pas non plus que l'événement fantastique relève forcément du songe. Mais la nouvelle fantastique onirique va privilégier une narration, une configuration, l'établissement et la description d'un univers qui empruntent la logique onirique. Cette dernière favoriserait également la mise en évidence du caractère problématique de la relation du sujet au réel, par une narration plus poétique et analogique (le mode de la diction, opposé à celui de la fiction).

Je postule que cette pratique du fantastique aurait tendance à remettre d'emblée en question les bases même du réel, soit avant que n'y survienne un événement fantastique. Partant, l'événement fantastique ne s'y révèle pas toujours inquiétant³⁶ (comme dans le néo-fantastique du reste), puisqu'il peut entretenir des parentés avec l'outre-monde du rêve (la façon de narrer, le regard posé sur le réel) dans lequel le sujet évolue déjà. Le fantastique onirique ferait davantage place, lorsqu'angoisse il y a, à une angoisse liée au réel, au quotidien, plus menaçant que n'importe quelle manifestation fantastique.

On pourrait aussi dire que, dans le fantastique onirique, *le réel est le rêve*. Il y est vécu, ressenti, perçu, formulé tel un rêve, parce que le sujet n'a que peu de prise sur lui, ou parce qu'il offre peu d'intérêt dans la réalité qu'il suppose. En cela, le fantastique onirique se rapproche du

³⁵ Voir les pages 123 à 127 du présent chapitre.

³⁶ On le verra dans certains textes d'Aude et de Dussault, par exemple.

fantastique poétique décrit par Vax, car il partage avec lui un sentiment d'exister dans une dimension autre, pas tout à fait conforme au réel.

Par conséquent, dans ces nouvelles, on ne trouvera pas nécessairement d'événement fantastique très marqué : c'est l'usage, par la narration, des procédés du rêve sur la représentation du réel qui opère souvent le décalage, lequel provoque le fantastique. Autrement dit, c'est le regard du focalisateur, sa façon de rendre compte du réel (principalement son espace diégétique), qui est garant du fantastique. Il suffit donc qu'on trouve dans la narration de ces nouvelles des procédés qui imitent le fonctionnement du rêve. Le fantastique découlerait, en totalité ou en partie, d'un mode d'énonciation et de représentation problématique du réel (narration, focalisation, description qui privilégient le mode onirique et poétique dans le sens de « non référentiel », plus près d'une vie psychique en marge, « déviante », et plus proche d'un mode vertical qu'horizontal³⁷).

Ce fantastique onirique, je le chercherai donc dans la narration, la focalisation, la description (privilégiant l'espace et la vision, deux aspects capitaux du fantastique... et de l'onirisme) des nouvelles de mon corpus. J'y observerai les phénomènes qui devraient contribuer à l'émergence du fantastique onirique et dont j'expliciterais les tenants et aboutissants dans le chapitre deux. Or, auparavant, il importe de se pencher sur la notion d'espace littéraire, puisque c'est principalement par ce biais que mon étude du fantastique onirique s'effectuera.

³⁷ Comme le dirait Fabre, plus holiste que positiviste.

Chapitre 2

Appréhensions de l'espace

Regarder, n'est-ce pas recréer ?
Simone Grossman (2006 : 104)

Peut-être davantage que la notion de fantastique, celle d'espace en littérature a de quoi laisser perplexe lorsqu'on considère le nombre de travaux dans lequel elle apparaît et qui, en bout de course, se réclament d'approches très diverses. À l'évidence, le mot revêt des acceptions largement différentes selon les chercheurs. Dans *Ces mondes brefs* (2009), Christiane Lahaie souligne ce fait et montre à quel point le terme mérite d'être éclairé :

Trop souvent, on parle d'espace pour désigner des lieux, mais aussi des thématiques (« l'espace » du désert ; « espace » de désir), des postures énonciatrices (« l'espace » de l'écrivain) ou des ensembles culturels (« l'espace » francophone). Qu'on le veuille ou non, ce substantif est devenu le trope par excellence, celui qui contient tous les autres et dans lequel s'enlise parfois la critique littéraire. Quand Maurice Blanchot publia *L'espace littéraire* (1955), il ignorait sans doute qu'il ouvrait la porte à bien des dérives. En fait, les métaphores spatiales qui viennent à l'esprit dès qu'on veut appréhender les choses paraissent inévitables (2009 : 23-24).

Mon approche se réclame de celle que Lahaie privilégie pour son étude de la spatialisation dans la nouvelle québécoise. Partant, la manière dont j'envisagerai l'espace sera redevable de la sienne. Mais avant d'entrer dans ces considérations, je me pencherai sur les travaux des principaux théoriciens de l'espace en littérature, puis sur les études du genre nouvellier et de sa spatialisation spécifique. Je reviendrai ensuite sur les travaux traitant de l'espace dans la nouvelle fantastique et, enfin, je proposerai une grille d'analyse de la spatialisation propre au fantastique onirique.

L'espace en littérature : tracés préalables

La dimension spatiale des textes ne saurait être appréhendée que comme simple décor, c'est-à-dire une toile de fond nécessaire pour faire évoluer les protagonistes du récit. Au contraire, elle participe étroitement à l'élaboration du sens d'une œuvre, allant même parfois jusqu'à supplanter les autres composantes du récit. Quand il publie « La forme spatiale dans la littérature moderne » en 1972, Joseph Frank identifie justement cette prévalence de l'espace. En s'inspirant des pistes suggérées dans le *Laocoon* de Lessing, Frank postule que « la littérature contemporaine [...] évolue dans le sens de la forme spatiale » (1972 : 247). Lessing, en 1766, envisageait pour sa part la littérature et les arts plastiques selon les principes de la perception esthétique afin de montrer que ces derniers leur imposent des limites : les arts plastiques appartiendraient à la dimension spatiale tandis que la littérature se réclamerait de la temporalité. Frank rappelle que, pour le critique allemand, les moyens d'expression respectifs de ces deux disciplines devaient demeurer distincts :

la forme dans les arts plastiques est nécessairement spatiale car les objets sont perçus plus facilement lorsqu'ils sont représentés simultanément et en juxtaposition. La littérature, par contre, utilise le langage, succession de mots qui s'enchaînent dans le temps : il s'en suit que la forme littéraire, pour s'harmoniser avec la spécificité de son moyen d'expression, doit essentiellement trouver sa source dans une suite narrative linéaire (*ibid.* : 245).

Sans adhérer directement aux normes énoncées par Lessing, Frank prend appui sur le *Laocoon* pour envisager l'évolution de la forme esthétique, qui devient ainsi

déterminée par la nature sensorielle du moyen d'expression artistique et par les lois de la perception humaine. [...] La littérature et les arts plastiques étaient délimités, dans leur rapport avec la perception sensorielle, par deux extrêmes, le temps et l'espace. Suivant l'exemple de Lessing, on peut retrouver l'évolution des formes esthétiques d'après leurs oscillations entre ces deux pôles (*ibid.* : 246-247).

Se penchant sur la littérature moderne, plus particulièrement le roman, Frank montre que certains auteurs « cherchent à faire percevoir leur œuvre, non pas comme une succession dans le temps

mais comme une unité dans l'espace » (*ibid.* : 247). Ce faisant, il soutient que la littérature de la modernité, en arrivant à juxtaposer le passé et le présent, tâcherait d'évacuer la temporalité historique du roman pour y établir un « univers a-temporel » (*ibid.* : 266), proche du mythe et plus apparenté à la dimension spatiale. Même si ces conclusions s'avèrent généralisantes, il faut admettre qu'une bonne partie des textes modernes semblent privilégier une représentation qui s'arrête davantage à la spatialité (où il faut saisir le sens non pas tant d'après une suite narrative linéaire, mais en agençant des îlots de sens, à la manière dont on lirait la juxtaposition des éléments dans une œuvre picturale) et où le temps est envisagé autrement. On pourrait ranger dans cette catégorie le fantastique onirique qui, privilégiant les jeux de focalisation, la prégnance de l'espace et une narration moins référentielle, aurait effectivement tendance à s'éloigner du temps historique. Cependant, Frank ne s'arrête pas au cas de la nouvelle. Cette dernière a d'ailleurs longtemps été mise de côté par la critique qui tendait à la considérer comme une forme mineure, un « petit genre »¹ subordonné à celui du roman. De ce fait, la présence de la nouvelle au sein des études sur la spatialisation ne s'est pas manifestée souvent.

L'année suivant la publication de l'article de Frank paraît, en français, l'essai intitulé *La structure du texte artistique* dans lequel Iouri Lotman réfléchit entre autres à l'espace artistique et à son rôle dans la composition d'une œuvre littéraire. Lotman rappelle que l'œuvre artistique construit le réel qu'elle représente : « [p]ar le seul fait que l'œuvre d'art est en principe la reproduction de l'infini dans le fini, du tout dans l'épisode, elle ne peut être construite comme une copie de l'objet dans les formes qui sont propres à celui-ci. Elle est la re-production d'une réalité dans une autre, c'est-à-dire toujours *traduction* » (1973 : 300-301). Cette dernière aurait fort à voir avec les concepts spatiaux, puisque « le langage des relations spatiales se trouve à être un des moyens fondamentaux pour rendre compte du réel » (*ibid.* : 311). Lotman montre ensuite que

¹ L'expression est de Gilles Pellerin.

la structure et le sens d'un texte tendent à se constituer à partir d'un système de couples d'oppositions formé de caractéristiques spatiales (haut-bas, ouvert-fermé, proche-lointain, par exemple). Ces modèles spatiaux antithétiques, dont la structure est évidemment variable d'un texte à l'autre, n'en ont pas moins une forte influence sur toute l'œuvre.

La piste que Lotman a ouverte est empruntée à nouveau par Weisgerber dans *L'espace romanesque*, où celui-ci décrit la structure de l'espace du récit comme un ensemble de couples dialectiques. Avant d'en arriver à ce constat, Weisgerber rappelle qu'étudier l'espace dans une œuvre narrative, c'est forcément tenir compte d'une composante qui « n'existe qu'en vertu du langage » (1978 : 10), un « espace verbal, créé de toutes pièces » (*loc. cit.*). Cependant, si le roman construit forcément les lieux qu'il renferme, il en va de même pour l'être humain qui doit toujours produire lui-même son espace. Tant l'architecture, l'urbanisme que la géométrie euclidienne en sont des exemples. Pour Weisgerber, « l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, une tentative d'agir sur le monde » (*ibid.* : 11). Spécifiant que l'analyse de l'espace romanesque ne peut s'effectuer sans tenir compte de l'instance narrative, l'auteur insiste sur la notion de focalisation : l'organisation spatiale dans un récit dépend d'elle. Par ailleurs, cet espace, « un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part » (*ibid.* : 14) n'est pas que purement matériel. Il comprend « des représentations mentales, le milieu psychique – illimité en théorie – des songes, des passions et de la pensée, et d'autre part, des sensations et perceptions occasionnées par un monde physique dont la finitude est d'ordinaire aussi évidente que celle du sujet qui s'y meut » (*ibid.* : 12). Cette observation se révèle fort pertinente à propos de la nouvelle (bien que Weisgerber ne l'ait pas étudiée comme telle). En effet, « l'écriture nouvelle [...] vise plutôt une sorte de non-représentation, de pure évocation des espaces diégétiques, ces derniers se

révélant plus proches des lieux intérieurs, imaginaires ou reconstitués à partir de souvenirs des auteurs eux-mêmes » (Lahaie, 2001 : 95).

Malgré l'objet d'étude que son titre annonce, *L'espace et la nouvelle* de Michael Issacharoff reste étrangement collé à l'univers du roman. Par ailleurs, le chercheur atteste l'importance de la spatialisation dans le récit moderne. Pour lui, « l'espace du récit signifie la description ou la *représentation verbale* d'un lieu physique » (1976 : 14), et celui-ci peut entretenir d'importants liens de sens avec les personnages qui l'occupent. Issacharoff effectue aussi un rapprochement entre la peinture et le roman au plan de la représentation de l'espace, puisque tous deux doivent compter sur la perception du « regardant / destinataire » (*ibid.* : 13) pour s'incarner pleinement. La principale différence réside dans le fait que le paysage visuel se perçoit simultanément, au contraire du texte qui nécessite une perception s'effectuant linéairement, dans le temps. Enfin, Issacharoff fait valoir que le récit « combine deux espaces imaginés : celui de l'auteur, celui du lecteur. Chez le lecteur, le résultat est un espace double : celui qui est évoqué par le texte verbal, celui de sa propre imagination » (*loc. cit.*). L'auteur s'aventure peu sur ce qui différencie la nouvelle du roman, bien qu'il mette en valeur l'importance de la notion de point de vue et de certains éléments d'analyse de la spatialisation. En outre, Issacharoff indique qu'en plus de la relation existant entre les lieux et ceux qui les perçoivent, ainsi que celle qui s'établit entre l'espace et d'autres composantes du récit, « [i]l s'agit de tenir compte [...] de l'éclairage de cet espace, des objets qui le composent, du mouvement qui s'y déroule. Il faut enfin déterminer la fonction de cet espace, compte tenu de l'importance qui lui est accordée » (*ibid.* : 18). Comme le souligne Lahaie, Issacharoff « juxtapose les notions d'espace "imaginé" de l'auteur et d'espace "référé" du texte à l'encyclopédie du lecteur, mais il traite peu ou prou du travail spécifique qu'exige le genre

nouvellier, notamment des procédés narratifs rendus nécessaires par la description fragmentaire de l'espace diégétique » (2009 : 15-16).

La narration et l'espace

L'étude de ces stratégies narratives est grandement facilitée par le travail de Fernando Lambert, bien que ce dernier se soit lui aussi penché sur le roman pour formuler son modèle théorique, qu'il établit en s'inspirant des travaux de Gérard Genette et de Jean Alsina. Lambert rappelle que Genette n'a que très peu abordé l'espace dans ses travaux, bien que ces derniers confirment qu'il possède une « fonction dynamique [...] dans le récit » et une « autonomie narrative » (Lambert, 1998 : 112). À la suite de Genette, Alsina, dans « Espace et narratologie (Gérard Genette et Alfanhui) », s'intéresse « aux relations entre l'espace et les trois composantes de tout texte narratif, l'histoire, le récit et la narration, puis il s'interroge sur la cohérence qui peut exister entre les dispositifs de l'espace à ces trois niveaux » (*loc. cit.*). Lambert fait cependant remarquer que la tentative d'Alsina lie trop spatialité et temporalité plutôt que de proposer des catégories qui seraient spécifiques à l'espace ; de plus, son étude délaisserait la forme pour le contenu des textes (*ibid.* : 112-113). Il me faut convenir avec Lambert que l'aspect formel, pourtant peu abordé par les théoriciens de l'espace dont les travaux précèdent les siens, s'avère capital dans l'étude de la spatialité des textes narratifs.

Ainsi que le soutient Lambert, l'espace, tout comme il est une donnée obligée de l'existence humaine, se révèle incontournable dans l'élaboration d'un texte littéraire, puisque « [t]oute action racontée est obligatoirement située dans un espace et un temps qui lui sont propres » (*ibid.* : 111). Ce que veut cerner Lambert est « l'espace considéré comme lieu des événements inscrit par la narration dans le récit et en tant que forme narrative globale » (*ibid.* : 113), soit ce que je nommerai l'espace diégétique. Il reconnaît donc à son tour la primauté

de la narration dans l'établissement de la spatialité d'un récit. En prenant appui sur le modèle genettien des catégories du temps narratif, Lambert propose un « appareil descriptif » permettant d'identifier les divers espaces que le récit englobe (à l'aide de la notion de figure spatiale) ainsi que la manière dont ces espaces sont agencés dans le récit (c'est-à-dire leur configuration spatiale).

Dans le récit, ces deux catégories sont construites par le narrateur, « de sorte que l'espace contribue à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale » (*ibid.* : 115). La configuration spatiale d'un récit sera dite simple ou complexe, selon qu'elle contient une seule figure spatiale ou plusieurs (ce dernier cas étant évidemment plus rare dans les nouvelles). Par exemple, « Peck », d'Anne Legault (1994 : 57-89), déploie divers lieux formant l'espace futur d'une Amérique dévastée par la Troisième Guerre mondiale (Tenochtitlán, érigée sur les ruines de Mexico ; Médilhault, construite sur les restes de Montréal ; les routes et étendues inhospitalières entre les deux cités ; différentes pièces de la demeure d'un noble de Médilhault, le quindécimvir Marais)². Au contraire, « La chambre », de Danielle Dussault (1994 : 51-53), se déroule uniquement dans le lieu indiqué par son titre et ne fait référence à aucun autre espace.

À l'intérieur d'une configuration, les diverses figures spatiales peuvent adopter plusieurs articulations. On aura affaire à l'enchaînement, lorsque les figures se suivent selon le déroulement de l'histoire (dans le cas de « Peck », on passe de Tenochtitlán aux routes dévastées, puis à Médilhault et à la résidence de Marais, au fur et à mesure que le récit se développe). L'enchaînement étant en quelque sorte la « valeur par défaut » de l'articulation des figures dans un récit, mes analyses n'en souligneront pas systématiquement la présence.

² Il faut dire qu'on a affaire ici à une nouvelle plutôt longue et à un travail spécifique de la part de l'auteure, dont l'écriture se rapproche parfois de l'univers romanesque. *Récits de Médilhault*, recueil dans lequel figure « Peck », présente notamment une spatialisation fort particulière, puisque ses 13 nouvelles travaillent à rendre compte, de manière fragmentée mais interdépendante, de l'univers post-apocalyptique de Médilhault.

On parlera plutôt d'alternance si, dans un texte, des figures se relaient dans un mouvement de balancier. C'est le cas d'« Arrachement », de Louise Cotnoir (2003 : 55-60), où la narration oscille entre deux lieux : la mer, où un enfant est en train de se noyer, et la plage où, de sa guérite, un jeune sauveteur tarde à apercevoir le petit garçon en danger. Chaque figure est ainsi occupée par un personnage qui évolue sans avoir conscience de la présence de l'autre. On passe donc de la mer à la plage, puis de la plage à la mer, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le sauveteur aperçoive (trop tard) l'enfant en détresse et plonge à l'eau, pour ne ramener à la rive qu'un petit corps sans vie. J'estime que l'alternance, qui tend à créer une dynamique itérative, pourra se révéler importante dans la spatialisation du fantastique onirique, où l'analogie, la répétition et la mise en abyme sont souvent présentes.

Lorsqu'une figure apparaît à la faveur d'un deuxième niveau de récit, Lambert parle d'enchâssement (1998 : 114)³. On peut penser à la maison cossue dans laquelle la gouvernante du *Tour d'écrou* de Henry James est confrontée à des apparitions ambiguës. Celle-ci fait irruption lors de la lecture, par un personnage du récit premier, d'un manuscrit rédigé par la gouvernante, lecture effectuée dans une maison qui ressemble par ailleurs au manoir hanté du récit second. Ce type d'articulation, à cause de sa facture « logique », me semble moins susceptible de se retrouver dans le fantastique onirique, du moins de manière systématique, puisque ce dernier privilégie à mon sens un fonctionnement plus près de l'inconscient, des processus psychiques, lesquels évoluent de façon davantage analogique.

Enfin, pour Lambert, un texte peut présenter des figures spatiales superposées, lorsqu'« une même figure spatiale rev[ient] 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-

³ Lambert emprunte cette terminologie à Todorov, qui l'a utilisée afin de rendre compte des modalités d'inclusion de plusieurs histoires dans un même récit (« Les catégories du récit littéraire », (1981), *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, coll. « Points »).

dire à une nouvelle focalisation » (*ibid.* : 115). Ainsi, dans « Le cercle métallique » d'Aude (2007 : 17-23), on a affaire à des figures superposées lorsque la narratrice, une femme restée captive de nombreuses années dans un musée qu'elle n'a vu – et décrit – que de l'intérieur, s'évade, puis contemple de loin le lieu de sa captivité. À mon sens, la superposition de lieux demeure d'abord tributaire de l'intrigue d'un récit, et sa présence sera donc très variable d'un texte à l'autre, sans se subordonner au choix d'une esthétique particulière. Il n'en ira pas de même pour les figures spatiales antithétiques, dont j'exposerai la nature plus loin et qui, pour leur part, impliquent résolument la notion de point de vue.

Une figure spatiale peut être complète ou partielle (Lambert, 1998 : 115), bien que le premier cas soit plus théorique que pratique. Représenter un lieu dans son absolue totalité à même un récit reste difficilement envisageable, le texte littéraire (la nouvelle au premier chef) privilégiant la sélection d'informations significatives. Même les fameuses descriptions fleuve des romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle, à supposer qu'elles en aient eu la prétention, n'y parvenaient pas. Par conséquent, on pourra plutôt envisager que les figures spatiales oscillent, dans un même récit comme à travers plusieurs textes, entre une tendance à l'exhaustivité et une autre, proche du minimalisme.

Les diverses figures spatiales dans un texte peuvent également se révéler complémentaires dès lors qu'elles contribuent à étoffer les informations sur l'espace déjà établi. L'exemple de « Peck », déjà mentionné, est à nouveau pertinent : la narration ajoute – de manière fragmentaire – des précisions aux quartiers du quindécimvir Marais, au fur et à mesure que Peck, le jeune protagoniste ayant été « acheté » par le propriétaire des lieux, y évolue. Les précisions apportées contribuent également à étoffer la figure plus vaste qu'est la cité de Médilhault, où la résidence du noble a pignon sur rue.

Par ailleurs, les figures seront dites répétitives si elles reviennent telles quelles ou presque à plusieurs reprises dans le récit. C'est le cas dans « À chacun sa chimère », de Claude-Emmanuelle Yance (1991 : 73-77), nouvelle à teneur fantastique où une femme est prisonnière d'un quartier de La Rochelle. Croyant y avoir aperçu sa sœur, la protagoniste déambule dans le quartier, parcourant constamment les mêmes rues où se déroulent des événements semblables et où le décor ne change pas. Comble de malheur, ses efforts pour explorer une nouvelle partie du quartier la ramènent inexorablement à son point de départ : une rue près du port.

Lambert propose finalement de considérer les figures spatiales comme étant antithétiques, si elles contredisent certaines données préalablement fournies de l'espace diégétique. Dans la nouvelle-titre du recueil *Ni sols ni ciels* (2001 : 93-135), Pascale Quiviger met en place ce type de lieux. Pour une petite fille confrontée à la mort accidentelle de son frère cadet, l'école et la maison ne sont plus les lieux qu'ils étaient. D'abord un espace étranger, dépourvu de l'harmonie du lieu familial, l'école d'après le drame devient un havre où la fillette peut échapper à l'immense tristesse et à la douleur qui saturent sa maison.

Le modèle théorique de Lambert a été enrichi par Marc Boyer dans son étude de la spatialisation dans la nouvelle fantastique québécoise (2004). Ce dernier a en effet identifié deux autres types de configuration spatiale, la fusion et la projection, lesquelles, à l'instar de la figure spatiale antithétique, fait intervenir le point de vue du ou des personnages. On peut parler de fusion « 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, et sa perception extraordinaire des choses sera transmise par le moyen de la narration » (2004 : 36). À cet égard, Lahaie précise que « ces derniers, en focalisation non-perceptive, peuvent se révéler *analeptiques* ou, si l'on préfère, mémoriels. Ils peuvent également être *proleptiques* (une catégorie plus rare) ou carrément *imaginaires* quand aucun indice textuel

ne permet d'en déterminer la nature "réelle" » (2009 : 420). On trouve des lieux fusionnés dans « Le couloir d'éternité » de Carole David (2001 : 59-66), où un jeune garçon en train de passer un examen de résonance magnétique s'imagine être à l'intérieur d'une pyramide égyptienne. Sa perception des lieux rend compte simultanément des deux espaces, comme s'ils étaient entremêlés. Par son caractère hybride et subjectif, ce cas de figures me semble proche de la logique du fantastique onirique.

En revanche, selon Boyer, on aura affaire à une projection si la configuration résulte « du passage d'un personnage d'une figure [spatiale] première, souvent concrète, à une figure seconde, cette dernière étant mémorielle, onirique ou imaginaire » (2004 : 37). Dans « *La autobús* » (1993 : 107-109), Sylvie Massicotte offre un bon exemple de figure spatiale projetée en mettant en scène un immigrant latino-américain arrivé au Québec depuis peu. Seul, séparé de sa famille restée au pays, victime des préjugés des passagers de l'autobus à bord duquel il voyage, le protagoniste contemple par la fenêtre le soir d'hiver québécois et se plonge dans des souvenirs de sa contrée natale, qui lui manque cruellement. À mon sens, la projection risque elle aussi de se retrouver abondamment dans le fantastique onirique, puisqu'elle relève d'une logique « psychique », c'est-à-dire associative.

Un autre cas de configuration absent du modèle de Lambert implique des « lieux dérivés », c'est-à-dire « des figures spatiales fort partielles qui apparaissent et réapparaissent dans un même texte, sans qu'il soit pour autant possible de déterminer si elles évoquent un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables » (Lahaie, 2009 : 56). La narration de « L'étrangère du silence » de Dussault (1994 : 55-68) présente ce type de figures. Une femme aux prises depuis des années avec une mère et un conjoint violents tente de sortir du mutisme dans lequel ces relations l'ont confinée. Pour ce faire, elle sollicite sa mémoire, ses rêves et, la nuit, erre à travers la ville. À cause de la focalisation interne qui passe sans cesse du perceptif au

non-perceptif, sans indiquer les transitions entre ces deux modes, il s'avère pratiquement impossible de délimiter les diverses figures spatiales de la nouvelle. Un parc nocturne, notamment, est évoqué à plusieurs reprises au cours du récit, sans qu'on puisse affirmer avec certitude qu'il s'agit exactement du même lieu. C'est pourquoi on désignera ces occurrences du parc nocturne comme étant des *dérivations*. Il va sans dire que ce mode de fonctionnement se rapproche de la dynamique du rêve ; le fantastique onirique devrait donc tendre à l'inclure dans la mise en place de ses espaces.

Lahaie considère ces trois modes de configuration, qui font appel à la dynamique des processus psychiques, de la mémoire et du rêve, comme étant caractéristiques de l'écriture nouvelle contemporaine :

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, [...] ces trois types de figures spatiales ne se trouvent pas seulement dans la nouvelle onirique ou fantastique, ce qui tend à démontrer que le genre nouvellier a sa manière propre de raconter le lieu. Mais ils pointent dans une autre direction bien précise : celle de l'importance de la focalisation dans la narration des figures spatiales (2009 : 58).

Ce rôle déterminant du point de vue dans la spatialisation du texte, souligné entre autres par Weisgerber, Issacharoff et Lambert, est explicité par Lahaie : « Dans le cas de la nouvelle, [...] la perception de l'espace s'opère le plus souvent par le biais d'un focalisateur unique, agissant à la fois comme personnage et narrateur, avec ce que cela comporte de subjectivité dans le rendu des lieux diégétiques » (*loc. cit.*).⁴ Le fantastique onirique exploiterait d'ailleurs cette spécificité de la nouvelle de manière particulière, ce que je tenterai de relever dans l'étude de mon corpus. Mais avant, il convient de poursuivre le parcours de l'espace nouvellier tel que vu par les théoriciens et critiques qui s'y sont attardés.

⁴ Ruth Ronen précisera que les divers types de focalisation, « externe, interne-perceptive [ou] interne non-perceptive », ont une influence sur le « le degré d'actualisation des lieux » dans un texte (1990 : 319). Notons que la focalisation *perceptive* concerne le lieu « matériel » dans lequel le personnage se trouve et que la focalisation *non-perceptive* fait référence à des éléments qu'il imagine ou se remémore.

La nouvelle : considérations génériques et spatialisation

Dans « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », Pierre Tibi indique que la nouvelle se place à mi-chemin entre le poétique et le narratif. Du premier, la nouvelle retiendrait la brièveté, qui impliquerait également

la mise en rapport et le regroupement d'éléments épars dans le texte, de sorte [qu'elle] devient justiciable des procédures d'analyse généralement appliquées à la poésie et visant à dégager des constellations verbales, des champs sémantiques ou thématiques, des réseaux d'images, bref tout ce qui ressortit à un ordre spatial, par opposition à l'ordre temporel que privilégie, au contraire, le narratif » (Tibi, 1995 : 14).

Ce dernier, tout de même bien présent dans la nouvelle, assurerait « une composante dynamique liée à la notion d'un parcours narratif entre deux bornes, équilibre initial et équilibre final » (*ibid.* : 15). Le texte nouvellier se ferait ainsi « le lieu et l'enjeu d'une rivalité entre le poétique et le narratif, l'ordre spatial et l'ordre processif » (*ibid.*). La parenté entre nouvelle et poésie est aussi rappelée par Liliane Louvel et Claudine Verley, qui prônent une lecture de la nouvelle s'effectuant « dans une perspective "poétique", qu'on parle spatialité et non plus linéarité » (1993 : 14). Ce ne serait donc pas par hasard que nombre de nouvelles privilégieraient le motif de la frontière, puisque ce dernier joue justement sur l'oscillation entre deux univers qui se rapprochent et s'éloignent. Bien que Tibi utilise surtout cette analogie pour traiter de l'ironie (1995 : 36), il l'associe également au fantastique, fréquemment présent dans la nouvelle. À mon avis, dans son incarnation onirique, la nouvelle fantastique réifierait tout particulièrement cette hybridité entre deux pôles (poésie et narration, rêve / irréel et réalité).

Plus loin, Tibi évoque la tendance de la nouvelle à préférer « les modes de caractérisation indirects et internes » (*ibid.* : 44), c'est-à-dire à solliciter des éléments du récit (paroles, action, lieux, par exemple) qui ne répondent pas de prime abord à cette fonction pour caractériser le personnage. Partant, chaque élément est mis à contribution pour bâtir le sens, et la spatialisation

nouvellière n'échapperait pas à ce principe. On pourrait en dire autant de la poésie, mais aussi de la logique et de l'univers oniriques. De plus, l'usage particulier que la nouvelle fait du silence est déterminant dans l'élaboration du sens : « le jeu avec le non-dit narratif – ellipse, paralipse, et toutes les figures par omission – occupe une place privilégiée dans l'arsenal des procédés nouvellistiques » (*ibid.* : 47).

Tibi fait la distinction entre ellipse et paralipse, la première ayant affaire avec un « événement, souvent crucial, que la narration saute », tandis que la seconde « n'est pas de nature temporelle : c'est, nous dit Gérard Genette dans *Figures III*, l'omission pure et simple d'un détail » (*ibid.*). Il va de soi que ce qui est occulté par ces procédés est la plupart du temps, justement, très signifiant dans la nouvelle ; Tibi parle en ce cas de « retournement du négatif en positif survalorisé » (*ibid.* : 48). Pour leur part, Louvel et Verley s'intéressent aux « stratégies de l'omission » qui exigent du lecteur qu'il reconstruise le sens du récit : « Dans le non-dit et les blancs du texte, il faut chercher l'événement capital pour la compréhension du récit, celui que sa charge affective a gommé et dont nous ne percevons que les résonances lointaines et souvent déformées. Au lecteur de percevoir les signes que recèle le texte, les transferts métaphoriques ou métonymiques [...] » (1993 : 30). Ce pouvoir de la nouvelle à dire sans dire, ou à affirmer une chose en en disant une autre, rappelle la particularité du rêve à détourner la négation au profit d'une affirmation « autre »⁵ et aura certainement un impact sur la façon dont les lieux seront mis en place.

Le caractère fragmentaire de la nouvelle, tant au plan temporel que spatial, est évoqué par Tibi, et pourrait également se rattacher à une forme de représentation s'éloignant de la *mimèsis* pour se mouler, entre autres, sur l'onirisme. Étant donné le traitement particulier que réserve la nouvelle au réel, elle apparaît comme le genre tout désigné pour mettre en place le fantastique

⁵ Voir, au chapitre 1, les propos de Jacques Ninio sur le rêve.

onirique, notamment grâce à certaines caractéristiques qu'elle partage avec la poésie. Selon André Carpentier, un « [...] principe d'entrechoquement » (1993 : 40) les rapproche. De plus, le texte nouvellier, où « [l]a reprise [...] s'oppose au prolongement » (*ibid.* : 38), est marqué par un « principe de la discontinuité par assemblage de brièvetés » (*ibid.* : 36).

En ce qui concerne les lieux nouvelliers, Tibi les différencie de ceux du roman dans la mesure où le monde représenté dans la nouvelle ne s'organise pas de la même manière (le roman trahirait davantage une volonté de consistance et d'organisation). Le monde de la nouvelle est « fragmentaire, et cette incomplétude, cette structure lacunaire, le fait aisément basculer dans le mystère : il s'y creuse des zones d'ombre » (1995 : 39). Aussi Tibi parle-t-il de « non-mimétisme » (*ibid.* : 51) et souligne que certains lieux « pré-codés » (*loc. cit.*), des lieux publics tels les gares, aéroports, cafés, trains, bateaux, seraient récurrents dans la nouvelle parce qu'ils sont déjà porteurs de sens (il s'agit de « lieux communs ») et qu'ils permettent au nouvellier ou à la nouvellière de faire l'économie de la description et de l'explication.

Selon Daniel Grojnowski, la nouvelle propose une composition tendant à être marquée par l'homologie, la gradation, le parallélisme ou l'opposition, ainsi qu'une mise en forme marquée par certains procédés de récurrence. De plus, en raison de sa brièveté, elle donne aux lieux un rôle différent de celui qu'ils jouent dans l'écriture romanesque, mais tisse aussi un rapport étroit entre ceux-ci et les protagonistes : « Dans les récits brefs toutes les composantes se chargent, au moins virtuellement, de résonances dont le moindre nombre renforce l'efficacité. Généralement proche du schème ou de l'épuration, l'espace de la nouvelle peut se brouiller à l'occasion, ne serait-ce que pour traduire la perception d'un personnage » (2000 : 84). La notion de « vision floue » (1995 : 163) formulée par Lord ne serait pas tellement éloignée de cette caractéristique identifiée par Grojnowski, mais on peut parier que son usage sera plus

systématique dans les textes fantastiques où l'espace est mobilisé. Du reste, les conclusions de Boyer, que je résumerai plus loin, l'attestent.

Louvel et Verley renchérissent en parlant de la subjectivité, capitale dans le traitement des lieux nouvelliers : « Le lieu circonscrit, comme l'instant, ne vaut que par sa charge subjective. [...] [C]e qui surnage, c'est la réalité objective mais elle n'a d'existence que par la masse – subjective – cachée. Certains lieux sont aussi *symboliquement ou émotionnellement chargés* » (1993 : 24). Ainsi les descriptions, lorsqu'il s'en trouve dans la nouvelle, servent cette subjectivité : « celles-ci, même si elles peuvent donner l'illusion de l'objectivité, [...] sont presque toujours *le véhicule de la sensibilité du sujet percevant*. La description (re)place la subjectivité humaine au centre du réel, le processus de description étant une opération sélective [...] » (*ibid.* : 24-25). L'importance de la subjectivité (donc de la focalisation, du regard porté sur le réel) est également déterminante dans le fantastique, peut-être davantage dans sa variante onirique.

Le lien étroit entre personnage et espace est aussi souligné par Tibi :

La nouvelle est prodigue de ces « fausses » descriptions où le topographique en réalité débouche sur le psychologique. [...] En raison de cette osmose – ou, mieux, de cette *réversibilité* – cadre et personnage, dans la nouvelle, en viennent fréquemment à échanger leurs qualifications, de sorte que le lieu peut revêtir, dans la description, des caractères anthropomorphiques, tandis que l'actant humain peut, à son tour, recevoir les attributs d'un univers chosal (1995 : 55).

Boyer note que cette « fusion » entre le personnage et son cadre se voit favorisée par la grande solitude du personnage de nouvelle (2004 : 41), isolement que relève d'ailleurs Tibi. Dans le même ordre d'idées, Michel Lord considère que les nouvelliers opèrent « une asyntaxie ou une syntagmatique syncopée et un apparent dysfonctionnement fictionnel marqué par le paradigme de

la discordance avec soi et avec le monde, et aussi marqué par l'apparente liberté d'un discours du sujet évaluatif, qui se cherche désespérément » (1997b : 125)⁶.

Les rapports étroits entre espace et protagoniste que favorise la nouvelle font l'objet de la thèse de Blanche Champagne, *La femme de gouttière*, recueil de nouvelles, suivi de *L'évolution de l'espace féminin dans des nouvelles québécoises des années 1954-1992* (1997). Reprenant le système des polarités élaboré par Weisgerber dans *L'espace romanesque* (1978), Champagne postule qu'on retrouve, dans le corpus ciblé, le passage d'une « représentation spatiale du type II (intérieurisation, espace restreint, tendance à la pure représentation psychologique) à celle du type I (action concrète, positive, tournée vers l'extérieur, multiples personnages, lieux variés) » (1997 : 3). Cette transformation au plan de la logique spatiale des récits illustrerait celle de leurs protagonistes féminins, tant au plan social que psychologique, et se serait effectuée à travers un graduel « rapprochement des polarités (rural-urbain, femme-homme, fermé-ouvert, etc.) » (*ibid.* : 24). Mais Champagne ne va ni du côté de l'onirisme ni de celui du fantastique.

Tout comme personnage et lieu semblent parfois partager certains attributs, dans la nouvelle, il appert que narration et description s'entremêlent également. En effet, « la nouvelle se montre très réticente vis-à-vis des notations dont l'unique fonction est d'ordre référentiel. On pourrait même poser en principe que l'effet de réel est étranger à la nouvelle » (Tibi, 1995 : 56). De toute évidence, les éléments descriptifs qui s'y retrouvent servent l'action ou le sens du récit, bien que « les unités descriptives y [soient] le plus souvent fragmentées en notations éparses dans

⁶ La nouvelle féminine, selon Jean-Philippe Glennon-Imbert, privilégierait l'« [...] écriture du paradoxe et de l'ambiguïté, ainsi qu'une expression fragmentée de l'identité personnelle, mise en relief par le caractère discontinu de l'écriture » (1995 : 154-155). Cette particularité scripturale n'est pas sans effet sur la spatialisation du texte, puisque : « [...] l'écriture de l'espace va devenir parataxe, vision morcelée du réel, qui ne sera qu'une traduction de l'angoisse de la vision [...] » (*ibid.* : 158). Bien que ces observations s'avèrent pertinentes pour l'étude de la nouvelle et même du fantastique onirique, il importe de souligner que, selon moi, la question du « féminin » ne garantit pas la présence de ces formes. Au contraire, ces dernières seraient avant tout tributaires d'une pratique scripturale spécifique, plutôt que de se révéler propres à un genre sexuel.

le cours de la narration, à laquelle elles sont étroitement mêlées. Ainsi imbriquée dans le récit, la description tend à être contaminée par lui, et notamment à se laisser envahir par sa dimension temporelle ; c'est alors que le statique s'anime, que le cadre spatial se dynamise » (*ibid.* : 57). Cependant, cette dynamisation ne relèverait pas exclusivement de la fragmentation du descriptif dans la narration : le phénomène est également présent dans des nouvelles où les unités descriptives restent indépendantes de cette dernière (Boyer, 2004 : 91).

S'inspirant d'études préalables de l'espace littéraire, Lahaie constate que

le lieu réel, une fois transformé par le texte littéraire en lieu mnémonique – rêvé – émerge sous une forme renouvelée, réinventée, apte à s'insinuer dans l'imaginaire collectif. Un authentique processus de création passerait par une expression subjective de l'« existence » du lieu, car « le réel qui s'offre à notre activité cognitive n'isole pas de lui-même de signification essentielle, de contenu de vérité ; il contient un potentiel, une matière que la forme devra [...] prendre en charge » (2009 : 16)⁷.

Cette prise en charge, la nouvelle l'effectuerait selon une manière qui lui est propre, à l'aide de stratégies scripturales spécifiques, qui tireraient profit de la « portion limitée de la réalité symbolique » (Paratte, 1993 : 19) dévolue à la nouvelle, plutôt que d'en souffrir. En effet, selon Lahaie, l'écriture nouvelle viserait à produire un « *condensé symbolique* » (2009 : 17) du lieu, un espace évoqué plutôt que décrit, projet que la nouvelle onirique pousserait à son plus haut degré.

De son côté, dans « La nouvelle et le rêve », Bourneuf souligne qu'en calquant les procédés du rêve, la nouvelle aurait en effet tendance à effacer les marques spatiotemporelles du récit⁸. Cet espace spécifique à la nouvelle, un « espace fantomatique » (August, 1982 : 40), n'est pas sans rappeler l'agencement spatial de la poésie, tel qu'illustré par David Gullentops dans son

⁷ Lahaie cite René Lapierre (« L'exigence de la forme » (1994), in René Lapierre (dir.), *Dans L'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Travaux de l'atelier » : 10-11).

⁸ Voir le chapitre précédent.

article « L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlinck ». Selon ce dernier, le fonctionnement spatial du poème procéderait

[...] par l'entremise de processus associatifs et intellectuels, sous la forme d'une configuration d'interprétation. L'ordre discursif et perceptif « normal » du texte poétique est alors supplanté par un ordre tout autre, non linéaire, non narratif et non univoquement référentiel. Une série de relations sont établies entre des éléments issus de divers niveaux et registres textuels, et un ensemble de réseaux sont dégagés selon une systématique d'agencement rigoureuse suggérée par le texte, qui sont autant de manières de construire un monde et d'en faire ressortir sa cohérence (1998 : 97).

Plusieurs observations des chercheurs, tant à propos de la nouvelle que de la poésie, se recourent et tendent à montrer que les deux genres opéreraient de manière semblable, au plan de la spatialisation, entre autres. J'ai déjà effectué une comparaison entre narration et poésie pour tenter de mieux circonscrire en quoi le fantastique onirique pouvait mettre en place un regard « autre » sur le réel, participant notamment d'une tendance à la verticalisation au plan temporel⁹. Il se pourrait, par le fait même, que la spatialisation dans la nouvelle fantastique onirique risque d'emprunter également des stratégies mnémoniques, plus près des processus psychiques qui s'éloignent de la logique rationnelle.

La spatialisation nouvelle se révèle donc pour le moins particulière. Il est déjà évident qu'elle facilite l'instauration des registres non réalistes en son sein. On peut alors penser que le traitement de l'espace effectué par ces derniers exacerbera certaines caractéristiques propres à la nouvelle, particulièrement dans les textes où « la précellence du spatial constitue un postulat

⁹ À ce propos, Ella Sharpe associe étroitement le langage poétique au rêve : « Les lois du langage poétique que les critiques ont établies à partir de la grande poésie et les lois de la formation du rêve découvertes par Freud, proviennent des mêmes sources inconscientes et ont en commun de nombreux mécanismes. » Elle fait notamment valoir que « la tâche du poète est de communiquer l'expérience », par le biais d'un « style imagé », évitant les longueurs, ainsi que « la conjonction et le pronom relatif », qui tend à remplacer les phrases par des épithètes. Enfin, elle montre que la condensation, le déplacement et la symbolisation, caractéristiques freudiennes du rêve, se rapprochent des figures telles la métaphore, la métonymie et la synecdoque (Sharpe, 1972 : 101-102).

esthétique » (Prince, 2003 : 439)¹⁰. Dans le cas du fantastique onirique, qui combine deux approches non réalistes, cette possibilité me semble décuplée. Cependant, la manière dont le fantastique onirique crée l'espace et le rôle qu'il lui donne n'ont pas été approfondis (malgré plusieurs pistes fournies, notamment, par Bourneuf et Lahaie), ce que je me propose donc de faire. Mais avant, je reviendrai sur ce qui a été énoncé à propos du traitement du lieu par le fantastique dit « pur ».

Un espace fantastique ?

La nouvelle fantastique contemporaine a presque totalement délaissé les lieux typés du gothique ou du fantastique canonique. Cimetières, souterrains, donjons et forêts ténébreuses se font de plus en plus rares dans le paysage fantastique, principalement dans ses variantes qui s'éloignent du registre canonique. Contrairement à ce que certains (ses détracteurs, surtout) pourraient croire, le fantastique sait se mouler de près à l'époque actuelle. En résulte un monde aux variantes multiples, qui ne se laisse surtout pas enfermer dans une typologie fixe. Les critiques ont d'ailleurs renoncé à dresser un inventaire exhaustif des lieux fantastiques. À quoi bon, du reste, puisque le sous-genre est apte à investir tout type d'espace... et qu'il faut chercher autre part la spécificité de sa spatialisation :

En effet, l'espace fantastique s'éloigne de plus en plus des lieux légués par le folklore. Sous l'influence de la psychanalyse la littérature apprend à y intégrer les fantasmes du sujet : en conséquence de quoi tout espace devient capable de prendre des proportions fantastiques. S'ajoute à cela la découverte [...] de la relativité, qui fait que désormais prime la position de celui qui regarde. [...] L'espace qui n'était que dépositaire des fantasmes, devient lui-même fantastique et constitue la matière même de certains textes [...]. [T]out espace devient potentiellement fantastique avant que d'être car il naît désormais d'un regard, de la totale subjectivité du personnage, d'où l'instabilité descriptive et par conséquent, le fantastique (Tritter, 2001 : 62-63).

¹⁰ Prince cite J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Pâque et J. Dubois (1996), *Le roman célibataire d'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti : 123.

Ces propos sur la subjectivité du protagoniste ne vont pas sans rappeler ce que les théoriciens de la nouvelle avançaient au sujet du rapport du personnage à son environnement matériel. Au lieu de répertorier les motifs de l'espace fantastique, des critiques tels Louis Vax et Jean Fabre chercheront plutôt à décrire le « comportement » de ce dernier. L'approche philosophique de Vax va évidemment teinter sa conception de l'univers fantastique, dans lequel l'espace s'avère éminemment subjectif. On se rappellera que, dans l'optique de Vax, le fantastique, en plus d'être indissociable de la peur, est étroitement dépendant des affects des personnages. Pour lui, l'espace et le temps jouent un rôle conjoint au sein du fantastique ; les deux vont de pair et fonctionnent selon une dynamique de progression (jusqu'à un paroxysme) et de régression, réglée par l'effroi. Dans le récit fantastique, l'homme est prisonnier d'un espace-temps où « [l]es choses ont cessé d'exister pour elles-mêmes ; elles n'existent plus que dans la mesure où elles sont au service de la menace. [...] Pour l'homme hanté, la forêt maudite constitue un monde qui est le monde » (1965 : 197). Ce lieu, à présent dépourvu de limites tangibles, qui isole le protagoniste de l'espace objectif, « a un centre, [...] d'où paraît rayonner le maléfice. L'espace n'est pas homogène. Diffuse à la périphérie, l'épouvante se condense au centre » (*ibid.*). Vax insiste à l'effet que c'est d'abord le monde que le protagoniste connaissait comme le sien qui se révèle transformé par le fantastique :

L'espace et le temps fantastiques ne sont donc que des variétés de l'espace et du temps vécus. Ils ne nous impressionnent pas parce qu'imaginaires, mais parce que présents [...]. Il en va autrement des espaces et des temps disloqués, inversés, ralentis, circulaires. Ceux-là sont d'ailleurs moins les cadres vivants de l'aventure fantastique que des motifs [...]. Leur création témoigne moins d'un sens aigu du fantastique vécu que d'ingéniosité artisanale » (*ibid.* : 203-204).

Certes, Vax généralise en faisant cette affirmation. Un autre problème identifiable dans sa conception de l'espace-temps fantastique est, encore une fois, la prévalence de la peur. Quand

Vax affirme que « [l]e monde fantastique se referme sur la victime » (*ibid.* : 209), il voit dans ce phénomène la concrétisation d'une forme d'animosité :

La conscience se spatialise, et l'espace fantastique s'anime d'intentions malveillantes [...]. La menace extérieure répond si vite au sentiment du danger que la réponse se confond avec la question. Le fantastique est fait de cette indivision du dedans et du dehors. Le héros-victime finit par transporter son espace maléfique avec lui. [...] L'espace fantastique [...] est l'expression de la solitude où la folie et l'horreur enferment leurs victimes. [...] le lieu maudit n'est pas ici où là dans l'espace objectif, il est tout à la fois rayonnement centrifuge de l'épouvante et convergence centripète de la menace (*ibid.*).

Pourtant, l'idée de spatialisation de la conscience, ainsi que le principe d'analogie intérieur (personnage) / extérieur (espace-temps) sont certainement pertinents afin de mieux comprendre le fonctionnement de l'espace fantastique (sans compter qu'on retrouve le même phénomène au nombre des caractéristiques novellières) ; il faudrait simplement, compte tenu des très nombreux textes à en faire l'économie dans la diégèse, faire du facteur de la peur une donnée facultative, ou mieux, ne considérer la peur que si elle se manifeste chez les personnages.

Pour Fabre, l'espace et le temps peuvent être « à la fois cadre et matériau » (1992 : 220) du fantastique et nécessitent au départ un ancrage réaliste, afin que le fantastique puisse se produire¹¹. Reprenant l'idée de Vax au sujet des forces centrifuges et centripètes, Fabre indique que

l'espace réel une fois constitué, horizontal et en apparence homogène, présente une faille, un îlot de résistance magique qui se réveille et devient sournois et tentaculaire. L'araignée est emblématique du fantastique [...] par sa toile et la position qu'elle occupe. [...] L'espace fantastique est toujours de la sorte piégé ; là où l'espace merveilleux [...] offre son homogénéité franche, où tout s'accepte d'un bloc, le Fantastique offre des chausse-trappes, des gradations, des passages, des seuils (*ibid.* : 220-221).

Fabre considère l'interpénétration des espaces comme particulièrement apte à susciter l'ambiguïté propre au fantastique, plus que la juxtaposition, puisque cette dernière ne favoriserait

¹¹ Notons que Fabre considère comme marques mirabilisantes « l'atopie (l'indécision des lieux) et l'hétéropie (le lieu autre) » (*loc. cit.*), ce qui me semble à nuancer, particulièrement dans le premier cas.

pas autant « l'entre-deux dialectique », « le passage diffus » (*ibid.* : 221) qui lui sont nécessaires. Lorsque Fabre parle d'interpénétration des espaces, certaines configurations spatiales caractéristiques de la nouvelle viennent à l'esprit, par exemple la fusion ou la dérivation de lieux.

Ainsi, l'espace fantastique peut « se fai[re] siège de l'altération et matériau du Fantastique » (*ibid.* : 222). Non seulement peut-on envisager que l'espace devienne « déformé », mais plus encore, qu'il révèle une « totale subversion des lois de l'espace-temps soumises au principe d'identité. "Être ou ne pas être là" c'est la seule question » (*loc. cit.*). Enfin, Fabre souligne, à l'instar de Vax, le rapport crucial unissant espace et temps dans les récits fantastiques (le temps pouvant d'ailleurs lui aussi fonctionner tel un matériau du fantastique). Cela dit, pour Fabre, cette relation semble très fortement déterminée par le temps (horizontalité référentielle oblige ?) : « il n'est plus d'espace fantastique privilégié. Une loi d'organisation interne en conditionne la fantasticalité. Et cette dernière ne saurait s'engendrer, l'espace n'étant qu'une métaphore de la durée, en dehors d'une étroite liaison avec une *organisation temporelle* » (*ibid.* : 224). C'est donc dire que lorsqu'un de ces paramètres est affecté par le fantastique, il est probable que l'autre le soit aussi. Partant, « [é]crire le fantastique c'est couler dans la durée non seulement la formation et l'agrandissement d'une fissure dans le mur de la réalité, en somme l'altération du monde, mais surtout l'aliénation induite, les lézardes de la conscience moderne et l'efflorescence vénéneuse de sa schizophrénie. Et tout cela demande du temps » (*ibid.* : 226-227).

Dans *Le miroir de sorcière*, Fabre formule une dernière remarque qui me sera utile : « les lieux et les temps sont uniques dans l'expérience quotidienne. Or les univers doubles, les espaces-temps qui se répètent par jeu de miroir, les époques révolues qui remontent à la surface du Temps [...] placent sous le signe de l'Homologie verticale les événements et les localisations » (*ibid.* : 236-237). Ces phénomènes de dédoublement, qui peuvent eux aussi rappeler les fusions, projections et dérivations de lieux, me semblent fort caractéristiques du

fantastique onirique. Jean-Daniel Gollut a d'ailleurs bien montré que le récit de rêve était le lieu de multiples manifestations de « démultiplication des instances du moi » (1993 : 206). La présence accrue de ces phénomènes dans les textes, même si elle ne relève pas d'éléments clairement surnaturels comme ceux que Fabre mentionne, mais plutôt d'interventions au plan de la narration, pourrait à mon sens contribuer à créer le fantastique. On peut très bien penser que ce soit principalement à travers une narration problématique que « l'espace, siège de l'altération, récupère [...] un surplus de sacré » (Caland, 2003 : 458), que se dessine une « géographie du décentrement » (Bessière, 1974 : 180-181), à l'aide d'un « regard posé sur l'espace réel [qui se fait] résolument oblique » (Caland, 2003 : 460), tout ceci suggérant à quel point la notion de point de vue demeure cruciale dans le surgissement du fantastique.

Fantastique et regard

Comme cela survient dans la nouvelle – et certainement de manière exacerbée – il paraît exister, dans les récits fantastiques, une relation particulière entre le protagoniste et son environnement. Irène Bessière décrit cette relation dans une optique qui fait écho à celle de Vax :

Le personnage ne croit jamais qu'il colore l'extériorité de ses affects, il constate d'abord que son action n'est plus libre. Le monde paraît fait pour et par le sujet qui, contradictoirement, en semble le prisonnier. On ne peut décider du primat de l'objet ou de celui du moi. [...] L'énonciation régit une représentation perceptive qui ne se confond pas avec une évasion de la réalité, mais avec une reconstruction de l'espace et du temps. [...] Le sentiment d'effacement du réel correspond à l'absence de toute référence au concept et de la découverte qui organisent la perception normale. Le fantastique provoque un face à face du sujet et de l'image, où, *comme dans les rêves* et les délires, la durée concrète paraît abolie et la suite perceptive défaite (1974 : 180 ; je souligne).

Bessière appuie aussi l'existence d'un fantastique fortement tributaire de la narration et de la focalisation. Elle offre l'exemple du *Wendigo* d'Algernon Blackwood, dans lequel « le fantastique est dit seulement par les sentiments, les perceptions, les mouvements et les paroles du

guide québécois Défago. [...] Pour désigner le fantastique, le discours procède, au plan de la qualification, par prétériorité ou par caractérisation indirecte [...] » (*ibid.* : 182). Bessière identifie donc un phénomène qui résulte davantage de jeux d'indéterminations dans la description, où « [l]e discours forme le plan d'expression (ou le signifiant) d'un système désigné mais non précisé » (*ibid.* : 183). Enfin, Bessière ne manque pas de souligner l'importance du regard dans le fantastique (ce qui le rapproche aussi de l'univers onirique tel que je l'ai proposé) : « Le thème fantastique est essentiellement visuel. Voir [...] unit intériorité et extériorité. [...] Pour l'œil, l'espace est inévitablement poétique, c'est-à-dire création. Sous le regard, il se peuple de symboles [...]. Ses lois ne sont plus lois physiques, mais celles de la symétrie, du retour, de l'ordre surnaturel, du monde inférieur » (*ibid.* : 186). La dimension visuelle, et par le fait même spatiale, s'impose donc comme un élément déterminant du sous-genre.

En fait, pour Beatrix Zwicky, « le fantastique se résume bel et bien à un problème d'occupation de l'espace » (2003 : 607). Si cette assertion paraît réductrice, on ne peut nier que, dans beaucoup de textes, « l'espace – en tant que problème mais aussi en tant que problématique – est au cœur du fantastique et joue un rôle prépondérant dans la narration » (*ibid.*). Zwicky opère un rapprochement entre le fonctionnement du fantastique moderne et celui de la spatialisation picturale. Tous deux procéderaient par « fondu et [...] brouillage de l'espace » (*ibid.* : 608), ce que Zwicky identifie comme étant une importante marque de modernité. Souvent relevée dans l'écriture novellière, cette marque rappelle aussi, au sujet du fantastique, la notion de « flou », identifiée par Lord, ainsi que la pensée associative et la vision de plans aquatiques dont parlait D. Mendelson¹². Comme dans la peinture, le fantastique accorde une importance prépondérante à la vision et à la perception, mais s'applique aussi à confronter *les sens* et *le sens* :

¹² Voir respectivement les pages 123 et 138 du premier chapitre.

Le fantastique [...] refuse tout principe de délimitation et, en ce sens, il est avant tout l'espace de la modernité. Comme la peinture déborde en refusant la représentation et en se transformant selon le regard qui se pose sur elle, le texte littéraire nie la signification, ne propose plus d'histoire, refuse le sens. Peinture et fantastique jouent sur la variété, la signification s'estompe au profit de la sensation. [...] Le fantastique met en œuvre une dislocation de nos repères et une déconstruction de l'espace de la même manière [...] que la peinture déconstruit le principe de représentation (*ibid.* : 612).

Selon Zwicky, le fantastique, art de l'espace, demeure essentiellement perception subjective du réel et devient même « un espace poétique » (*ibid.* : 613), c'est dire à quel point, sous cet angle, le fantastique est susceptible de s'incarner dans la nouvelle, où le regard qui s'actualise n'a pas constamment à respecter une quelconque fonction mimésique. Carpentier semble d'accord quand il affirme que, contrairement à ce que suggère la prédominance de la raison dans le monde moderne, le fantastique « fait voir ce qui tient à l'insaisissable » (1996 : 66). Plus encore, il « fait vivre ce rapport à l'espace que [nous pouvons] difficilement vivre consciemment, parce que [nous les vivons] existentiellement » (*ibid.* : 68).

J'ai déjà fait référence à l'essai de Grossman, *Regard, peinture et fantastique au Québec*, lequel contient des réflexions très proches de celles de Zwicky. Au départ, Grossman note que le fantastique québécois, qu'elle qualifie de postmoderne, fait la part belle à la vision, l'employant fréquemment tel un déclencheur ou un catalyseur du fantastique : « L'œil est posé sur l'espace à la façon d'un révélateur optique qui reflète autant qu'il dévoile » (2006 : 8). Elle s'attache donc, dans une démarche poïétique¹³, à étudier « les modalités de l'altération de la représentation par les médiums optiques et picturaux » (*ibid.* : 10) : le regard, la photographie et la peinture dans plusieurs récits du corpus fantastique québécois. Selon l'essayiste,

le fantastique postmoderne recourt à des techniques visuelles pour faire éclater les clichés anciens. L'écrit est rendu apte à bousculer les plans de la réalité pour les assembler de nouveau, et autrement. [...] Inscrit en dénégation de la

¹³ Grossman entend la poïétique « dans son acception valéryenne, [qui] vise le "faire" de l'œuvre » (*ibid.* : 22).

représentation, le visuel rompt les associations habituelles pour réutiliser les éléments récupérés dans des constructions permutable à l'infini (*loc. cit.*).

Ce fantastique proposerait donc une perception *autre* du réel. En outre, Grossman pose la vision problématique, brouillée (qu'elle s'effectue par le truchement des yeux ou d'instruments divers), comme stratégie narrative fondatrice du fantastique moderne :

Les paramètres du champ de la vision tendent vers l'indétermination. [...] Ce qui n'est pas vu [...] n'est pas connu non plus et demeure une menace, une zone obscure [...]. La relation de l'individu au monde, à autrui, aux objets cesse d'être connue ou certaine et des problèmes d'appréhension (aux deux sens de perception et de peur) occupent une place centrale dans le fantastique moderne. Tout devient équivoque, brouillé, double, décentré. Dans une culture où le « réel » équivaut au « visible » et confère à l'œil une fonction dominante par rapport aux autres organes sensoriels, l'irréel est la caractéristique de l'invisible. Ce qui n'est pas vu, ou qui menace d'être invisible, peut seulement avoir une fonction subversive (*ibid.* : 24).¹⁴

Les analyses de Grossman, bien qu'elles esquissent certaines pistes fort attirantes, tendent à se confiner à la thématique et à la symbolique ou à verser dans la psychanalyse. Du coup, on voit mal comment s'actualisent dans la forme des textes les facultés qu'elle prête au regard, à la photographie et à la peinture, marques formelles qui sont sans aucun doute présentes, puisqu'on parle de regard et de représentation, ce qui touche nécessairement à la narration et à la focalisation.

Quand elle aborde les récits où la peinture occupe une place déterminante (qu'on ait affaire, par exemple, à des tableaux qui prennent vie ou à des protagonistes qui pénètrent l'espace de la toile), Grossman indique qu'ils abritent souvent des personnages « mal à l'aise dans le réel, [qui] éprouvent la nécessité impérieuse de se projeter hors d'eux-mêmes » (*ibid.* : 123), dynamique propre à l'écriture nouvellière, comme le souligne Lahaie. Les tableaux deviendraient pour eux le « monde second du rêve et du fantasme, accessible à qui fait éclater les limites du

¹⁴ À ce sujet, Grossman cite et traduit R. Jackson (1981), *Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres et New York, Methuen : 45.

monde et du temps » (*loc. cit.*). Grossman laisse parfois entrevoir que « [l]e brouillage des sensations se retrouve dans l'écriture » (*ibid.* : 159), mais on cherche en vain les explications qui prendraient réellement appui sur les stratégies scripturales des textes.

Dans sa conclusion, tout en rappelant que « l'ambiguïté fantastique est la plus efficace dans l'indéterminé de la vision » (*ibid.* : 183), que cette dernière passe uniquement par l'œil ou qu'elle se fasse à travers l'appareil photographique, Grossman revient sur le cas du « texte-tableau », qu'elle identifie comme étant un sous-genre du fantastique. Pour Grossman, il est indéniable que, dans une partie importante de cette catégorie de récits québécois, « l'écrit s'approprie les techniques et les instruments de la peinture pour introniser une narration où l'élément visuel domine, relatant en spectacle le travail des forces obscures pour investir le monde réel » (*ibid.* : 186)¹⁵.

Le rôle capital de la vision et de la focalisation dans l'élaboration du fantastique (notamment par le procédé de la « vision floue ») est également relevé par Lord :

Parce qu'il met en branle le processus de la focalisation, le récit fantastique est un genre de mise en *vision* autant que de mise en *discours*. C'est par la mise au point continuelle de la vision de l'acteur-narrateur-descripteur que la représentation se transforme, glisse, bouge, fait jouer les éléments de l'écart irrémédiable entre deux ou plusieurs perceptions de la « réalité » représentée (1995 : 295).

La fantasmagorie d'un récit se révèle étroitement liée au choix narratifs de l'auteur, particulièrement lorsqu'il s'agit de rendre compte du monde qui entoure le principal focalisateur. Il n'est donc pas étonnant que Lord accorde également une grande importance à la spatialité et la temporalité du fantastique. Le théoricien estime en effet que puisque ces derniers « entr[ent] pour une bonne part dans la formalisation textuelle du récit fantastique, et provoqu[ent] des rapprochements et des

¹⁵ Parmi ces techniques picturales, l'auteure identifie les « taches et jeux de couleurs » ainsi que « la mouvance et la liquidité » (*ibid.* : 188).

écarts de la "réalité", il est de première importance d'examiner le "détail" de sa mise en discours » (*ibid.* : 134).

La spatialisation dans la nouvelle fantastique

Marc Boyer, qui a étudié l'espace dans les nouvelles fantastiques de trois auteurs québécois, tire des conclusions auxquelles je dois m'arrêter, puisque ses travaux s'engagent dans une voie semblable aux miens. Toutefois, Boyer ne se penche pas sur l'onirisme ; il range plutôt son corpus dans la catégorie du néo-fantastique. Or, l'un des auteurs qu'il étudie, Hugues Corriveau, fait aussi partie des nouvelliers que j'ai ciblés. J'estime en effet que certaines de ses nouvelles, dont « Le rendez-vous du jardin des morts », que Boyer a incluse dans son analyse, peuvent se ranger du côté du fantastique onirique. Comme je l'ai noté précédemment, néo-fantastique et fantastique onirique présentent plusieurs similitudes, mais les nouvelles de la deuxième catégorie trahissent des particularités qui les éloignent de la première. Je prendrai donc en compte des éléments du texte que Boyer n'avait pas nécessairement privilégiés.

Boyer opère d'abord une distinction entre la notion d'espace et celle de lieu. Pour ce faire, il se base sur une définition toute simple du mot, celle du *Larousse*, qui définit l'espace (au sens général, non littéraire) comme « [é]tendue infinie qui contient tous les objets ». Boyer considère cette acception « certes éclairante, le concept d'étendue impliquant ceux d'aire et de volume. Là où il se montre indéfini, la notion de lieu vient poser certaines limites. Le *Larousse* désigne en effet le lieu comme une "partie déterminée de l'espace". Lorsque nous nous intéressons à un lieu particulier, nous considérons donc une portion d'étendue pouvant contenir certains objets » (2004 : 26). Boyer précise de plus que, pour lui, les objets seront envisagés comme faisant partie intégrante du lieu, c'est-à-dire que l'analyse de la spatialisation les prendra en compte.

Ici, il faut sans doute rappeler que mon étude, comme celles de Boyer et de Lahaie¹⁶, vise la manière dont les nouvelliers et nouvellières, dans leurs textes, mettent en scène l'espace ainsi que les lieux qui le composent. Peut-être même doit-il être surtout question des lieux, puisque selon Lahaie,

[t]andis que « l'espace se situe dans le domaine de l'intellect et le monde dans celui du sens et de la symbolisation », le lieu constitue une manière de truchement, de porte qui ouvre sur le sens. En tant que portion d'un tout, voire en tant que synecdoque, le lieu peut et doit être considéré comme une expérience fondatrice dans un éventuel investissement de l'espace » (2009 : 33)¹⁷.

Dans les nouvelles qu'il a retenues, Boyer constate que l'espace est assez rarement constitué de lieux référentiels :

sur les neuf nouvelles que nous avons retenues, deux seulement font mention de lieux clairement référentiels, et cette référentialité, mis à part le soupçon de crédibilité qu'elle confère à chacun des récits, n'est guère exploitée. C'est dans des lieux marqués de prime abord par la banalité que la nouvelle s'ancre le plus souvent (2004 : 40).

Il faudra voir si, dans le cas du fantastique onirique, les lieux respectent cette tendance ; il y a fort à parier que oui, bien qu'elle risque d'être bouleversée en cours de route. Pour Boyer, même si les lieux de la nouvelle néo-fantastique sont réalistes au départ, ils s'apparentent davantage à ce que Milagros Ezquerro nomme « référent réel mythifié » (1988 : 193), c'est-à-dire les espaces « pré-codés » dont parlait Tibi. Le lieu n'est pas qu'une toile de fond ; il occupe au contraire un rôle prépondérant, car il est « considéré comme problématique par un personnage. Ce point de vue [...] peut dépendre de bien des facteurs : de la perception déficiente que le personnage a du

¹⁶ Je me concentrerai sur un corpus fantastique onirique. Boyer visait plutôt le néo-fantastique, alors que le travail de Lahaie englobait une production nouvellière beaucoup plus vaste, sans restriction quant à l'esthétique privilégiée.

¹⁷ Lahaie cite Bernard Chevalier (« Introduction : espace vécu, mesuré, imaginé », (1997) in Christine Bousquet-Labouérie (dir.), *Espace vécu, mesuré, imaginé. Mélanges en l'honneur de Christiane Deluz*, Cahiers de recherches médiévales [XIII^e-XV^es.], vol. III [mars/avril] : 9.)

lieu, d'une réponse particulière de l'espace à la présence du protagoniste ou, plus simplement, de l'aspect anormal que les lieux revêtent » (Boyer, 2004 : 132).

Les espaces les plus touchés par le fantastique seraient ceux qui demeurent sans « référent réel identifiable » (*loc. cit.*), mais qui se rattachent à l'époque contemporaine. Les lieux retrouvés dans le corpus de Boyer ayant à voir avec le fantastique sont souvent des lieux dynamiques (moyens de transport, rues). De même, le phénomène fantastique coïncide souvent avec les déplacements des personnages : « Le mouvement a en effet tendance à limiter le point de vue que les personnages ont de l'espace ; le narrateur, reproduisant ce point de vue, œuvre ainsi à la production d'un certain flou descriptif qui, comme l'a fait remarquer Michel Lord, est propice à l'apparition du fantastique » (*ibid.* : 133). La notion de mouvement, selon Boyer, mériterait une attention soutenue dans l'étude d'un plus large corpus : elle y jouerait un rôle capital dans la production du fantastique.

Boyer observe par ailleurs que, dans certaines nouvelles, l'espace « arrive à se dépouiller de son caractère réaliste et à se faire l'objet du fantastique par le biais de différentes opérations : la transformation, l'animation et la substitution ne forment que quelques-unes d'entre elles » (*loc. cit.*). Le lieu, devenu personnage, acquiert parfois une grande force d'attraction sur le personnage principal. Chez ce dernier, à l'instar de nombreux théoriciens de la nouvelle, Boyer observe une solitude récurrente (*ibid.* : 126) et des déplacements qui revêtent le plus souvent une allure symbolique :

Tout se déroule comme si le personnage devait à chaque fois disparaître de l'univers « réaliste » présenté dans les premières lignes de la nouvelle et vivre une mort symbolique. En même temps qu'il semble appelé à s'évanouir, le protagoniste, à la suite de son déplacement, se voit souvent offrir la possibilité d'une nouvelle existence (*ibid.* : 134).

Le personnage fantastique, « dépossédé du monde » (*ibid.* : 131), n'a donc d'autre choix que de s'abandonner à l'espace qui échappe à sa compréhension.

Boyer souligne aussi l'importance de la narration et de la focalisation dans les nouvelles fantastiques. Si le fantastique n'est pas à relier au lieu lui-même, du coup faut-il le chercher chez le protagoniste :

dans le premier cas, les lieux agissent en tant qu'entités vivantes et sont véritablement à l'origine de faits inexplicables. La seconde occurrence fait du personnage une sorte de filtre déformant à travers lequel les lieux sont représentés : en raison de problèmes de perceptions ou d'hallucinations qu'il éprouve, le personnage reste le véritable responsable du fantastique dans le récit (*ibid.* : 135).

En ce sens, le fantastique profite du lien étroit entre le personnage de nouvelle et son environnement, surtout quand la narration adopte une focalisation interne. Parions que cette occurrence se fera très présente dans le fantastique onirique... Cela dit, les nouvelles qui présentent un narrateur « je » en focalisation interne seraient également celles où l'origine du fantastique demeure la plus ambiguë, contrairement à une narration extradiégétique qui privilégierait une focalisation omnisciente, abolissant toute incertitude à ce sujet.

De fait, les figures spatiales liées à l'élément fantastique feraient l'objet de descriptions plus soutenues que les autres figures, lesquelles demeureraient plus succinctes. Ainsi, narration et focalisation

tendent pour leur part à influencer la représentation spatiale en agissant sur la répartition des unités descriptives dans le récit. La narration intradiégétique et, plus important encore, l'usage de la focalisation interne favorisent par exemple la dispersion des passages descriptifs dans l'ensemble du récit. [...] [L]'entrelacement des unités descriptives et des passages narratifs peut contribuer à une perception imparfaite des lieux (*ibid.* : 138)

Boyer remarque que ce phénomène est récurrent dans des nouvelles de Bertrand Bergeron et d'Hugues Corriveau, où la description morcelée des lieux s'allie à l'emploi de marqueurs de fantasticalité pour provoquer chez les focalisateurs la vision floue évoquée par Lord dans *La logique de l'impossible* (1995). En revanche, l'étude de certaines nouvelles de Carmen Marois permet à Boyer d'affirmer que

dans les nouvelles qui présentent un narrateur extradiégétique préférant la focalisation externe, les descriptions sont souvent juxtaposées par rapport au reste de la narration ; elles forment des îlots dont l'unique fonction semble être de fournir une représentation des lieux. Cette représentation se révèle ainsi beaucoup plus nette que dans les textes où la focalisation interne est privilégiée (*loc. cit.*).

Boyer remarque cependant que la façon dont un texte représente l'espace ne peut servir à le rattacher au néo-fantastique plutôt qu'au fantastique canonique. Par ailleurs, il note, à propos de la configuration spatiale observée dans son corpus, que « l'enchaînement est le type d'agencement le plus commun [...] bien que certains agencements plus inusités [la projection et la fusion] aient été relevés dans certaines nouvelles [...] » (*ibid.* : 139). Ces derniers modes d'agencements semblent toujours liés à une possible explication surnaturelle dans les récits. Du même souffle, Boyer suggère que l'étude d'un corpus étendu permettrait de déterminer si la nouvelle fantastique laisse place à « une configuration spatiale plus éclatée » (*ibid.* : 139). La nature même du fantastique le laisse certainement croire... Je soupçonne que la variante onirique s'avère particulièrement favorable à certaines configurations spatiales parfois fort éloignées de la logique cartésienne.

L'espace dans le fantastique onirique

Il m'est à présent possible de proposer une méthodologie qui me permettra de débusquer les caractéristiques spatiales propres à la nouvelle fantastique onirique. Pour mémoire, je préciserai que je conçois le fantastique onirique comme étant une déclinaison du fantastique dont le décalage par rapport au réel est redevable, en tout ou en partie, à l'usage, par la narration ou la focalisation (ou les deux), des procédés du rêve dans la représentation, et partant, dans la mise en place de l'espace diégétique. Ce dernier s'avère très fortement lié au protagoniste, lequel expérimente une relation problématique avec le monde qui l'entoure. Les nouvelles fantastiques

oniriques paraissent s'organiser sous le signe du dédoublement : on y narre l'histoire du protagoniste déguisée en une autre, comme s'il rêvait sa vie sans le savoir et que son rêve déformait le réel. C'est leur propre aventure que (re)vivent les protagonistes de ces récits, mais au sein d'un univers (et d'un espace) non-référentiel, non-réaliste, à travers le filtre, la vision « autre » du rêve. Les procédés oniriques semblent, tel que les pages précédentes l'ont montré, partager avec la poésie un refus (à des degrés variables) de la référentialité, ainsi qu'un parti pris pour l'analogie et la spatialité (au détriment de la temporalité). Par conséquent, dans les prochains chapitres, mon étude de l'espace dans la nouvelle fantastique onirique prendra appui sur les bases méthodologiques qui suivent. Ces dernières sont présentées, sous forme de tableaux, en annexe.

J'examinerai certaines **stratégies narratives générales** des nouvelles. Il s'agira, d'une part, de déterminer si ces dernières comportent différents niveaux de récit et, par le fait même, de vérifier si l'onirisme relève ou non d'un récit de rêve (en l'occurrence, si ce dernier est manifeste ou implicite). En ce qui concerne la dimension temporelle des textes, j'évaluerai quels temps verbaux dominant et comment ils peuvent varier au cours du récit. Du coup, il sera possible de préciser si la narration fait usage du présent de l'indicatif (le présent est le temps associé au rêve et au surnaturel, mais aussi à la verticalité poétique), et s'il y a utilisation de l'imparfait de l'indicatif, temps ayant des effets proches de ceux du présent. Les types de narration seront aussi examinés (autodiégétique, homodiégétique ou hétérodiégétique ; pronoms utilisés par les instances narratives), puisqu'ils risquent d'avoir un impact sur l'élaboration du fantastique onirique et de son espace. De même, je considérerai les types de focalisation employés dans les nouvelles (interne, externe, zéro, omniscient) et commenterai leurs effets sur le fantastique onirique.

Au plan des **stratégies de spatialisation générales**, j'observerai les types de figures spatiales. Sont-elles complètes ou partielles ? De quelle manière s'agencent-elles ? Quelles sont leurs configurations ? Cela me permettra d'évaluer dans quelle mesure la spatialisation des nouvelles de mon corpus s'apparente aux processus psychiques et si on y retrouve de façon importante la dérivation, la fusion et la projection (les deux premières, particulièrement la dérivation, me semblant très proches de la logique onirique, de ses dédoublements et analogies). Je serai alors en mesure de vérifier si, comme je le soupçonne, le fantastique onirique, puisqu'il délaisse l'exigence référentielle que le fantastique préconise en général, est plus susceptible de présenter des configurations spatiales « éclatées ».

Certains **procédés propres à la nouvelle et à sa spatialisation** me serviront également. D'abord, j'irai à la recherche de l'hybridité poésie / narration (ou spatialité / ordre « processif ») caractéristique de la nouvelle et fonctionnant par agencement de réseaux d'images, afin d'établir sa possible prévalence dans les nouvelles du corpus (le fantastique onirique étant susceptible d'exacerber cette particularité). Je chercherai aussi à déterminer dans quelle mesure ces dernières favorisent la brièveté, la concision et l'ellipse, et si ces éléments contribuent au fantastique onirique. Au plan des lieux mis en place, je vérifierai s'ils ont tendance à être « pré-codés » et dépouillés de référent réel identifiable ; s'ils font l'objet d'une toponymie restreinte et d'une indétermination spatiale, potentiellement propices à la naissance du fantastique onirique. J'examinerai également la description que privilégient ces nouvelles : sera-t-elle abondante ou plutôt fragmentaire, dispersée à travers la narration ?

Les **procédés propres au fantastique et à son espace** dont je tiendrai compte dans les analyses incluent bien entendu le surgissement du surnaturel dans un univers réaliste. Après avoir vérifié s'il y a bel et bien un décalage de ce type dans les récits ciblés, je tenterai de déterminer si cet écart implique des personnages seuls, relativement passifs, mal à l'aise dans le réel et si, le

cas échéant, la subjectivité de ces protagonistes, exacerbée, a un lien avec l'apparition du fantastique. De même, je me pencherai sur l'investissement de l'espace par le protagoniste : sera-t-il ou non problématique ? La nature des lieux diégétiques sera également considérée : par exemple, sont-ils englobants (tendance à absorber le protagoniste, que ce soit à la faveur d'une issue euphorique ou dysphorique), métonymiques (toiles de la subjectivité du personnage, qui reflètent sa sensibilité, son univers intérieur, sa psychologie) ou organiques (animés, doués d'une volonté propre) ? Sera-t-il possible de détecter de fortes analogies entre le protagoniste et l'espace qui l'entoure, la subjectivité du principal focalisé ayant un impact puissant sur la manière dont sont représentés les lieux ? Dans ce cas, ce lien pourrait-il s'avérer l'origine du fantastique ?

Au plan des **éléments formels spécifiques au fantastique et à sa spatialisation**, j'essaierai de mesurer le degré d'objectivité ou de subjectivité présent dans la narration et la focalisation. Est-on en présence d'un regard autre sur le réel, plus près de l'intériorité, de la subjectivité que de l'objectivité ? J'envisage aussi la possibilité qu'un narrateur peu fiable se manifeste (j'entends par là que ce narrateur puisse expérimenter une relation trouble avec le réel et que cette dernière ait tendance à être traduite par le mode de la diction ; que la narration puisse être fortement marquée par le flou, l'incertitude de la vision). Les nouvelles pourraient laisser place à des jeux de focalisation, puisque je soupçonne cette dernière d'être fortement mise à profit dans l'élaboration du fantastique onirique. Je vérifierai également si l'univers fantastique / onirique est mis en place à l'aide de modalisateurs et de connotateurs de fantasticalité. Ces marqueurs, s'ils sont présents, pourraient souligner le caractère problématique du réel, au moins autant que celui de l'événement fantastique. Ensuite, j'irai à la recherche, dans les textes, du procédé de la « vision floue » et des procédés cinématographiques (fondu enchaîné, zoom, montage hachuré...) dont parlait Ninio au sujet du rêve, mais que Grossman identifie comme

étant présents dans le fantastique québécois. Partant, je serai capable d'affirmer si la narration de ces récits privilégie ou non la dimension visuelle.

Je prendrai en compte certains **procédés propres à l'onirisme**. Je serai donc à l'affût d'une structure analogique plutôt que logique, susceptible de dominer dans les textes, tout comme les procédés de « démultiplication du moi » que peuvent représenter les mises en abyme, les répétitions, la juxtaposition (dans la diégèse, les actions, l'espace, chez les personnages ainsi que dans les jeux de narration et de focalisation). Il me faudra déterminer si les lieux qui composent les nouvelles, ainsi que leur intrigue, ont une teneur principalement métaphorique ou symbolique¹⁸, voire mythique, et si les mouvements et les déplacements des personnages revêtent eux aussi une portée symbolique, reflétant la psychologie du protagoniste¹⁹. De même, je tenterai de voir si les récits laissent place à des quêtes de soi du sujet « démultiplié », la logique onirique étant susceptible d'autoriser de nombreux dédoublements. Au point de vue syntaxique et stylistique, mais aussi de l'organisation des paragraphes et de l'ensemble du texte, j'évaluerai la tendance des nouvelles à représenter certains processus psychiques (énumération, morcellement, fragmentation, parataxe, répétition), et à faire l'économie des verbes, des rapports de causalité et des marqueurs de relation. Enfin, j'irai à la recherche des indices textuels du rêve (modalisateur, connecteur, rectificateur ; expression indiquant la simultanéité et l'analogie) potentiellement présents dans le fantastique onirique.

¹⁸ Une lecture symbolique des figures spatiales sera, la plupart du temps, incontournable.

¹⁹ Il m'apparaît en effet plausible que, comme le rêve reflète une image pour le moins imparfaite du réel, les lieux dans lesquels il évolue offrent au personnage un reflet déformant de sa propre vie.

Chapitre 3

Aude ou le lieu comme rêve de soi

Ma vie n'est plus qu'une œuvre d'art inscrite en creux sur le bois de ma chaise, sur la soie de ma robe.

Aude (1997 : 150)

Entrer dans l'univers novellier d'Aude, c'est effectuer une plongée dans un monde « chargé de songes » (Laurin, 1999 : 63) où, d'emblée, les règles ne sont pas tout à fait celles du réel tel que nous l'envisageons. Parfois, ses textes dégagent une forte impression d'« irréalité » ; à d'autres moments, la frontière est mince entre la dimension où se meuvent ses personnages et celle du référentiel. Mais il persiste toujours un voile, quelque chose dans le regard des narrateurs qui demeure « autre ». C'est particulièrement le cas dans *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*. Paru pour la première fois en 1987 puis réédité en 2007, ce recueil a confondu la critique « quant au tiroir dans lequel il fallait ranger l'œuvre » (Lahaie, 2007 : 9). À quel registre fallait-il associer ces nouvelles à la fois denses et épurées, où des êtres, souvent des femmes, se meuvent dans des lieux parfois étranges, à la recherche de ce qui leur fait défaut : identité, intégrité, amour, authenticité, apaisement ? Si certains textes d'Aude ont souvent été envisagés comme étant néo-fantastiques, d'autres lectures en font des récits féministes, symboliques, mythiques ou encore... purement et simplement réalistes. Assurément, les nouvelles d'Aude, où, dans les mots de Nicole Cormier, « s'emmêlent la réalité (le Réel absolu) et l'imaginaire » (Aude, 1997 : 155), ont autant le pouvoir de dérouter ses lecteurs que celui de les fasciner. Et au-delà de la « case » dans laquelle on voudrait les placer, ces récits font subir un traitement bien particulier à ce que l'on nomme le réel.

Les quatre textes retenus de *Banc de brume* ne font pas exception à cette règle. Ils montrent tous, en outre, des protagonistes aux prises avec la solitude. Cet isolement a la plupart du temps partie liée avec le poids du réel (celui de la réalité matérielle et cartésienne, pourrait-on dire). Ce dernier, en effet, confine les personnages à une existence désincarnée, incomplète, souvent douloureuse dont ils tenteront de (ou seront poussés à) s'extraire, parfois avec succès, parfois au prix de leur vie. Cette quête les voit évoluer dans un espace résolument placé sous le signe de la « démultiplication du moi » (caractéristique, selon Jean-Daniel Gollut, des récits de rêve), où le passage à une existence meilleure signifie l'abandon du monde « réel » et s'effectue nécessairement par la réunification du moi.

Plus les protagonistes s'adonnent à leur quête, plus ils pénètrent dans une « dimension » qui s'apparente au monde du rêve. Ce décalage semble aussi lié au fantastique et s'observe tant dans le contenu que dans la forme. D'ailleurs, au plan stylistique, les nouvelles d'Aude, dont Melvin B. Yoken souligne la volonté « de rejoindre et de dire ce qu'il y a de plus essentiel en chacun de nous, cela qui, souvent, fait partie sinon de l'inconscient, du moins du non-dit » (1989 : 136), présentent plusieurs constantes qui contribuent à en tisser le fantastique onirique. D'abord, le morcellement les gouverne : les textes sont segmentés en plusieurs paragraphes, souvent très brefs (encore plus lorsque les personnages ont quitté le réel), à travers lesquels on décèle fréquemment des ellipses, parfois signalées par des astérisques. Christiane Lahaie évoque, dans sa préface à *Banc de brume*, cette particularité syntaxique :

Chez Aude, l'expression « phrase-paragraphe » prend un sens nouveau. Il ne s'agit plus d'une proposition interminable, mais d'un paragraphe si bref qu'on se demande s'il va nous mener quelque part. Parmi ses créatures fantomatiques, au milieu de ses paysages infinis, il faut avancer lentement, comme dans la brume quand on ne voit pas à deux pas devant soi. En outre, il vaut mieux apprécier les pauses qu'Aude aménage pour nous, car ce qui vient ne sera pas de tout repos (2007 : 15).

Les phrases d'Aude, issues d'une « écriture non pas minimale, mais dépouillée de tout ce qui lui paraît superflu » (Martel, 1987 : E-3), ont également tendance à épouser les formes déclarative et énumérative, en fonctionnant volontiers par parataxe. La phrase nominale tend aussi à faire son apparition, notamment lorsque le protagoniste est confronté à l'apparition de l'inexplicable et / ou qu'il s'y enfonce. Par ailleurs, plusieurs passages présentent aussi des marqueurs de relation, mais ceux-ci, loin de conférer au discours un aspect logique, concourent la plupart du temps à accentuer l'incertitude du focalisateur et l'ambiguïté du récit.

La forme des quatre nouvelles sélectionnées pour l'analyse s'approprie donc une parole « autre », épurée, favorisant le présent, que l'on peut apparenter au détachement de l'individu plongé dans un rêve (selon Gilles Marcotte, c'est le propre de l'écriture d'Aude de « ne [pas craindre] la banalité apparente » [1998 : 72]). Michel Lord remarque d'ailleurs que les nouvelles d'Aude, qui tendent à « emprunt[er] [...] la forme du discours de pensée » (1995 : 161), favorisent des narrateurs (souvent des narratrices) « "en train" [...] de dire [leur] propre discours. Le caractère inchoatif du phénomène étrange [...] provient ici de l'intérieur même d'une diction faite d'une seule et même coulée créatrice de fantastique » (*ibid.* : 189). La narration se révèle capitale dans l'élaboration du fantastique onirique présent chez Aude, tout comme ses protagonistes expérimentant une relation décalée au réel (dont l'inexpliqué semble souvent faire partie intégrante), et ses lieux, chargés de symboles et de mises en abyme, qui s'offrent comme autant d'énigmes à déchiffrer.

« Les voyageurs blancs »

Une femme se trouve dans un train transparent. En compagnie de trois autres passagers, elle voyage vers une destination inconnue, sans connaître la raison de sa présence à bord. Au fur et à mesure que son trajet se poursuit, le paysage se transforme. La femme se souvient alors

qu'avant de se trouver dans ce véhicule, elle voyageait dans un autre train, où elle tentait avec difficulté de réprimer la douleur que lui causait son amour pour un homme. Une femme l'avait rejointe, lui disant être venue la chercher, ce qui avait profondément troublé la narratrice. Peu après, un violent accident avait détruit le train, causant la mort de la narratrice, puis son arrivée dans le wagon de verre. Ce dernier, poursuivant sa route, traverse des paysages changeants et laisse de temps à autre sortir un des voyageurs, qui retrouve à ce moment un être cher. La narratrice est la dernière à descendre. Sur le quai l'attend la femme qui l'avait abordée dans le premier train. Toutes deux se mettent en marche dans un désert. La femme comprend qu'elle est chez elle et accepte enfin sa séparation définitive d'avec l'homme qu'elle aimait.

Dès le départ, « Les voyageurs blancs » (2007 ; désormais *LVB*) présente un lieu n'appartenant pas tout à fait au réel. On comprend peu à peu que la femme qui prend place dans le train a quitté le monde des vivants pour entamer un périple qui la conduit dans une autre vie, là où la douleur et la rigidité qui l'enserraient lorsqu'elle était « vivante » pourront disparaître. Au moment où elle entame son récit, la narratrice est déjà passée ailleurs : le train de verre fait figure de lieu de transition, d'étape médiane lui permettant de laisser graduellement derrière elle ce qui la faisait souffrir. Les lieux qu'elle traverse, ainsi que celui qu'elle investit à la fin de la nouvelle, s'avèrent donc très symboliques : truffés de mises en abyme, ils illustrent la transformation vécue par la femme, qui passe de la « démultiplication » à la réunification.

La première figure spatiale de la nouvelle, le wagon translucide, dégage une impression de pureté, de détachement, mais aussi d'étrangeté, bien que la narratrice ne semble pas manifester d'inquiétude à cet égard : « Je suis dans un train de verre entièrement transparent. Il ne compte qu'un seul wagon automoteur. [...] Je ne ressens plus ni le mal ni la peur qui autrefois me donnaient l'impression d'exister. Pourtant, j'existe » (*LVB* : 39). Dans ce véhicule, qui ne relève pas du référentiel mais qui semble plutôt « pré-codé », la narratrice et ses compagnons de voyage,

une femme et deux hommes, sont vêtus entièrement de blanc. Ces derniers, « des êtres évanescents qui surgissent et s'esquivent selon les besoins initiatiques, ne sont pas plus "réalistes" que le bolide lui-même » (Deslauriers, 2003 : 372). Même leur corps paraît immaculé, « [c]omme de la fine porcelaine qu'une lumière éclairerait de l'intérieur » (*LVB* : 39). Dès *l'incipit*, le train parcourt une plaine enneigée, parsemée de quelques arbres sombres. La narratrice se souvient qu'auparavant, il avait traversé « un tunnel ovoïde. Blanc aussi. Interminable. [...] J'étais engourdie » (*LVB* : 40). L'omniprésence du blanc, de la clarté et de la transparence évoque la pureté, mais aussi une certaine froideur, un détachement. La narratrice semble incapable d'effectuer autre chose qu'une observation passive des lieux et des êtres qui l'entourent, comme si elle était en convalescence, qu'après la douleur et la violence de l'accident, elle se reconstituait tranquillement. Le « tunnel ovoïde » suggère d'ailleurs la gestation, l'attente protégée avant l'éclosion d'une vie nouvelle, tout comme le train de verre peut évoquer une coquille, celle de l'œuf ou de la chrysalide qui se brisera bientôt. Lord fait d'ailleurs remarquer la récurrence de ce motif chez l'auteure, tant à l'intérieur de chaque récit qu'elle crée que dans la dynamique dessinée par ses œuvres au fil des ans :

Réfléchissant à l'œuvre de Aude, j'écrivais en 1998 qu'elle « fait penser à une chrysalide ou plutôt à quelque chose qui se libère constamment de sa chrysalide ». Huit ans plus tard, [...] Aude revient avec un roman qu'elle intitule précisément *Chrysalide*. [...] [S]on œuvre n'a cessé de se transformer, à l'image de ses narrateurs, narratrices et personnages qui traversent l'existence en la prenant à bras-le-corps en dépit de tous les obstacles et de toutes les contraintes. Certains en sortent brisés, défaits pour un temps, mais toujours luttant pour sortir d'eux-mêmes ou des pièges dans lesquels ils se sont enlisés de gré ou de force (2006b : 12).

De même, la neige recouvrant le sol que la narratrice contemple annonce un renouveau prochain, à l'instar des arbres encore dépourvus de feuilles qui ont commencé à apparaître dans la plaine. Tout semble en suspens même si, paradoxalement, le train continue sa progression. La temporalité relève en ce sens de la verticalité : « Le voyage a duré longtemps. Ou plutôt : il a

duré » (*LVB* : 40). Au début, le texte est narré au présent de l'indicatif, jusqu'au moment où la protagoniste commence à se remémorer les étapes précédentes de son périple et qu'elle troque le passé composé pour l'imparfait. Ce glissement des temps verbaux, cette transition vers le passé, s'effectue de concert avec un changement au plan spatial, balisé par l'énumération de couleurs symboliques : « Avant ce tunnel, c'était le noir. Le même roulis, les mêmes vibrations. Mais dans une encre opaque. Je ne voyais rien, pas même mon corps. [...] Et avant le noir, c'était le rouge. Une gigantesque éclaboussure de rouge » (*LVB* : 40). Du blanc de « l'outre-vie » (Lahaie, 2001 : 97), on remonte vers l'ombre de la mort, puis à la blessure du corps mutilé dans l'accident de train. La teneur réaliste du texte, déjà tenue de par l'espace mis en place par l'*incipit*, se voit encore diminuée du fait que la narratrice raconte a posteriori sa « mort » physique et son passage dans un autre « plan » d'existence, une expérience on ne peut plus surnaturelle.

Survient à ce moment une nouvelle figure spatiale, qui résulte d'une projection analeptique : le train premier, dans lequel la femme prenait place avant l'accident. Ce train, de l'aveu même de la narratrice, paraît « ordinaire. Le velours des sièges, élimé par endroits, était imprégné d'odeurs de tabac et couvert de poussière » (*LVB* : 40). La narratrice souffre visiblement dans cet environnement inhospitalier et inconfortable. Les mauvaises odeurs et la chaleur renforcent le malaise de la passagère qui tente d'oublier un homme ou, du moins, d'enrayer la souffrance provoquée par sa rupture avec lui : « Le cœur m'élançait. J'avais mal. Il ne fallait rien reconnaître de cette douleur. Dire : " C'est à cause du café, du tabac, de la chaleur dans ce train." N'importe quoi. Pas la vérité. » (*LVB* : 41). Murée dans sa rationalité, désespérément mécanique, la narratrice continue pourtant de pâtir. De prime abord, son occupation du lieu présente des similitudes avec le wagon translucide : elle y côtoie des gens dont elle ne se distingue pas (du moins, pas tout de suite) et voyage vers une destination qui n'est pas spécifiée. Cependant, la charge des deux lieux semble complètement différente : le train

« ordinaire », qui a toutes les apparences d'un lieu « réel », est imprégné de tristesse. La narratrice l'occupe avec difficulté tandis que, dans le train transparent, dont l'espace reste dépourvu de caractéristiques négatives, elle s'est dépouillée de cette souffrance aiguë. La structure d'oppositions qui se dessine entre ces deux figures renforce l'idée de passage à un état meilleur, du lieu « réel » à celui qui mène la narratrice vers une autre existence.

Dans le train ordinaire, la narratrice entame son passage vers « l'outre-vie », lorsqu'une mystérieuse femme, vêtue d'un tailleur pâle et portant une mallette blanche (rappelant la clarté à bord du train de verre), vient à sa rencontre. Déjà, son arrivée semble annoncer sa nature fantastique : « Les gens l'ont regardée. Une légère rumeur s'est élevée et s'est presque aussitôt éteinte. [...] Elle s'est avancée dans l'allée, lentement, et elle s'est arrêtée à ma hauteur. Elle m'a regardée, m'a souri » (*LVB* : 41). L'étonnement des passagers se voit rapidement partagé par la narratrice, qui croit connaître la nouvelle venue, sans toutefois parvenir à l'identifier. Après que la narratrice a répondu à son sourire, la femme s'assoit à côté d'elle et lui apprend qu'elle est venue la chercher. La narratrice, de plus en plus troublée, tente de s'éloigner de la femme. Elle crie, puis veut s'enfuir, malgré les paroles de la nouvelle venue qui se veulent rassurantes. Son inquiétude et sa nervosité s'accompagnent d'une accélération anormale du train, comme si ce dernier répondait à la panique de la narratrice. Cette analogie entre l'espace et la psychologie de la femme appuie le fantastique onirique du texte, puisqu'elle fait du train une sorte de lieu-miroir, étroitement lié au drame de la protagoniste. Plus la narratrice tente de fuir la femme, plus une force la cloue sur place : elle ne pourra pas se soustraire à ce qui l'attend, ce qui, tout semble l'indiquer, la forcera à affronter une part d'elle-même qu'elle craint.

Puis la visiteuse ouvre sa mallette, remplie de sable. D'une part, ce contenu inattendu annonce le lieu final de la nouvelle, celui qui constituera le nouvel habitat de la narratrice. Mais il évoque tout autant l'état transitoire dans lequel la protagoniste se trouve. En effet, selon le

Dictionnaire des symboles, le sable « est purificateur, liquide comme l'eau, abrasif comme le feu. Facile à pénétrer et plastique, il épouse les formes qui se moulent en lui : à cet égard, il est un symbole de matrice. [...] C'est [...] comme une recherche de repos, de sécurité, de régénération » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 837-838).

Une fois le sable révélé, le train accélère davantage. L'espace s'assombrit, devient plus fuyant. Et, subitement, selon un agencement qui rappelle celui des changements brusques que le rêve emprunte dans son déroulement (ou qui évoque la coupe franche au cinéma), la narratrice se retrouve seule avec la femme :

Les vibrations du train ont augmenté. Derrière la vitre, je ne voyais plus que des traînées lumineuses dans le noir.

Je me suis levée. J'ai chancelé. Je me suis agrippée au porte-bagages, cherchant en vain des yeux la sonnette d'alarme.

Les voyageurs avaient disparu. Dehors, tout était devenu noir (*LVB* : 42).

La narratrice demeure aux côtés de la femme, comme paralysée, malgré le ressentiment qu'elle éprouve à l'égard de cette inconnue qui paraît tout connaître d'elle. Elle tente même de la frapper, mais est repoussée sur la banquette puis confrontée par la femme, qui lui demande ce qu'elle craint à ce point. La narratrice, incapable de répondre, veut crier. Or, au même moment, l'intérieur du train se trouve à son tour plongé dans l'obscurité et l'accident se produit :

J'ai sursauté violemment quand la femme a posé ses mains sur mon front et ma nuque.

Le train a volé en morceaux dans des bruits de métal.

Mes os ont craqué. Mon corps s'est ouvert, par le devant, de ma gorge à mon sexe. Je suis tombée, sans fin, à la renverse. Dans le rouge. Puis le noir.

Je sais, à cause du parfum, que la femme est restée là tout ce temps, les mains posées sur mon crâne broyé (*LVB* : 42-43).

La narratrice reste consciente, dans une certaine mesure, de sa mutilation puis de sa mort, car un rappel olfactif l'informe de la présence continue de l'autre femme à ses côtés. Elle quitte donc le monde « réel » pour basculer dans un autre univers.

En ce sens, l'arrivée de la visiteuse, le trouble de la narratrice, l'accélération du train et l'accident mortel dont cette dernière rend compte contribuent à créer un glissement vers le fantastique, où on quitte progressivement puis totalement la logique du réel. Cette séquence contient en outre plusieurs modalisateurs qui rendent compte de la résistance de la narratrice lors de l'apparition de l'inconnue, événement qui perturbe sa perception des choses : « J'avais l'impression de l'avoir déjà vue » (*LVB* : 41) ; « Je pensais reconnaître entre autres son parfum » (*LVB* : 41) ; « J'ai cru avoir mal entendu » (*LVB* : 42) ; « Elle avait l'air de savoir » (*LVB* : 42). Dans la nouvelle, la vue reste un sens crucial, mais les autres sens, surtout l'odorat, jouent aussi un rôle dans le brouillage perceptif dont souffre la narratrice, brouillage que les modalisateurs viennent souligner (Lise Morin les identifie d'ailleurs comme étant essentiels dans l'établissement du fantastique). Par ailleurs, la séquence en question est celle qui, dans la nouvelle, comprend le plus grand nombre de connotateurs de fantasticalité (« contrariée » [*LVB* : 41], « surprise » [*LVB* : 42], « excédée » [*LVB* : 42], « sursauté » [*LVB* : 42], « sursauté violemment » [*LVB* : 42]). Ceux-ci indiquent à quel point la femme, pourtant mal à l'aise dans cet espace « réel », craint de s'abandonner à celle qui est venue la guider. Cependant, une fois dans l'espace « autre » du train, la femme se dira plutôt « engourdie » (*LVB* : 40), affirmera qu'elle « ne sent[ait] rien », ne pens[ait] à rien, ne s'« inquiét[ait] pas » (*LVB* : 42). Par la suite, les connotateurs de fantasticalité disparaissent et laissent place à une narration dépouillée, composée majoritairement de phrases déclaratives, qui vont de pair avec le nouvel état de la protagoniste : elle accepte graduellement son sort et se réunit.

La projection prend fin alors que la narratrice reprend conscience dans le train translucide, étourdie, mais dépourvue d'inquiétude. Son chagrin d'amour s'est estompé, même si elle le porte toujours en elle. À ce point, la narration revient au présent de l'indicatif. La protagoniste décrit son périple à bord de l'engin de verre, ce dernier traversant des lieux dont les

transformations s'avèrent fortement symboliques. En fait, les détails fournis à propos de ces derniers ont un effet « hiéroglyphique » (Ninio, 1991 : 181) puisqu'ils iconisent les différentes étapes de la transformation de la narratrice. En outre, l'espace semble moduler ses transformations selon celles de l'état mental et physique de la narratrice, qui perd peu à peu de sa rigidité au fur et à mesure que le voyage progresse :

Dehors, la neige fond. Les arbres, plus nombreux, forment des bosquets. Ils ne sont plus noirs. Des taches vertes apparaissent. La sève circule. Je l'entends. Ou bien c'est le sang dans mes veines. Mes mains bougent. Je tourne la tête d'un côté et de l'autre. Ma nuque est souple. Je ne sens plus l'étau qui, depuis quelques années, m'emprisonnait le cou. [...]

Dehors, des hommes et des femmes vont maintenant, dispersés à travers la campagne (LVB : 43).

L'espace se réchauffe, se ravive et se repeuple. De même, le corps et l'esprit de la narratrice s'apaisent, retrouvent une harmonie depuis longtemps perdue. Les lieux que parcourt le train de verre représentent en fait les étapes de la renaissance de la femme, de la « vie » symbolique qui reprend possession d'elle. D'ailleurs, son périple dans le train diaphane s'accompagne d'une évolution quant à ses facultés de perception. L'*incipit* laisse place à davantage d'incertitude et à une vision floue, où prédominent certains modalisateurs (dont « peut-être » et « comme ») et des indices textuels du rêve (notamment les conjonctions « ou », « mais » « pourtant ») : « *Quelque chose bat doucement dans la plaine. La lumière peut-être, ou les arbres. À moins que ce ne soit les pulsations dans mon œil* » (LVB : 40 ; je souligne). Ce caractère élusif, changeant, du lieu et de la narratrice, est ainsi transmis, pour une bonne part, par l'utilisation des marqueurs textuels du rêve ayant trait à la simultanéité ou à la compatibilité entre des aspects apparemment contradictoires. Toutefois, plus le récit progresse, plus la perception des lieux par la narratrice se fait nette. Graduellement, l'indétermination et l'équivoque s'estompent dans le nouvel univers, tout comme les marqueurs de fantastique et d'onirisme.

Le train effectue ensuite une série de trois arrêts, chacun d'eux à un quai, où un passager descend pour retrouver une personne qui, vraisemblablement, lui est chère. Les points d'arrêt se situent tous dans un espace différent. Ces trois espaces, présentés par enchaînement, demeurent décrits sans recours à la toponymie et de manière très succincte. Ils se rattachent eux aussi à un « référent réel mythifié » (Ezquerro, 1988 : 193).

Certes, les détails révélés par la narration s'avèrent fort significatifs. D'abord, le train rejoint « un village où les maisons, avec leurs terrasses et leurs petits jardins, s'étagent de manière asymétrique » (*LVB* : 40). On peut lire, dans le manque de symétrie du village, le besoin de la narratrice de retrouver l'harmonie qui lui fait défaut. En effet, le passager qui quitte le train à cette étape retrouve une vieille femme qui porte une blessure au visage ; leur prise de contact semble pénible, comme s'ils partageaient un deuil qui commençait à peine à se faire. Ces retrouvailles vont de pair avec la symbolique du village asymétrique : la réunification (l'alignement), bien qu'en voie de s'accomplir, reste à faire.

Le train poursuit ensuite sa route et intègre graduellement un nouvel espace :

Le paysage change progressivement. La mer apparaît. La terre s'y avance en pointe.

Le train roule sur un interminable pont. Des oiseaux de mer lui font cortège. L'autre femme chante à mi-voix. [...] Son chant parle d'un homme qui ne reviendra plus. Qui est mort.

Au loin, une île apparaît. Je sais que la femme y descendra. [...]

L'île est petite. Les habitations sont peu nombreuses. Entre les maisons, il y a des palmiers nains, des arbres fruitiers, des buissons chargés de fleurs (*LVB* : 44).

Encore ici, l'espace paraît révélateur de la progression de la femme vers un état plus serein : la mer, espace ouvert, lieu de fertilité, de renaissance et de renouveau cyclique ainsi que de transition, entoure une île, symbole de l'isolement des passagers du train. Cette île, cependant, est chargée de végétation, de fruits, de fleurs. La vie y semble bien ancrée, contrairement à la plaine où les arbres commençaient tout juste à bourgeonner. Enfin, lorsque le train pénètre le lieu

insulaire, des oiseaux l'accompagnent. Ces derniers évoquent la liberté ainsi qu'une forme de transcendance et préfigurent à leur tour l'émancipation de la narratrice. Sur l'île, l'autre femme rejoint un enfant. Il porte dans ses bras un oiseau qui s'envole lorsque les mains de la femme et de l'enfant se touchent, faisant rire ce dernier aux éclats. Cette nouvelle réunification se montre plus positive, plus harmonieuse que la précédente ; elle s'accorde ainsi à l'espace dans lequel elle prend place et indique que la progression symbolique de la narratrice se poursuit.

Le train quitte ensuite l'île et la mer pour pénétrer dans une région montagneuse. La narratrice observe que le dernier passager est devenu très nerveux, mais que la vue du paysage familier finit par le calmer :

C'est le pays de l'homme. Il est debout près de la fenêtre. Il tremble. Je le rejoins. Il a peur d'arriver trop tard.

[...] Les rails cheminent dans des gorges, des passages étroits sculptés dans le roc, et passent parfois au-dessus de ravins où coulent des rivières. L'air est frais, rempli d'odeurs de conifères. L'homme s'apaise.

Après un long parcours sinueux, le train entre dans une vallée. Les maisons sont dispersées çà et là sur les versants, sauf au creux de la vallée où elles forment une petite agglomération (*LVB* : 45).

Le passage est plus étroit, vertigineux, comme si sa traversée était plus exigeante. La montagne peut représenter « la transcendance » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 645) mais aussi « le destin de l'homme » (*ibid.* : 649) et « le terme de l'évolution humaine » (*loc. cit.*), devenant ainsi une ultime épreuve à affronter. Cependant, l'homme réussit à la traverser et rejoint, sur le quai, une vieille femme aveugle, qui l'« attend [...] depuis des années » (*LVB* : 45). Une fois qu'il l'a retrouvée, elle caresse son visage, parcourt ses traits. Le difficile périple se résout dans la quiétude.

Le train poursuit sa route. La narratrice, à présent seule à bord et ayant franchi avec les autres passagers différentes « modalités » de réunification, se prépare à son tour à intégrer son espace. Lorsqu'elle l'aperçoit, elle sait tout de suite qu'il s'agit du sien : « Devant moi s'offre le

désert, pâle et ondulant, nu. Je reconnais les dunes comme s'il s'agissait de mon corps. Je reconnais le silence » (*LVB* : 45). Elle pleure, sachant que celui qu'elle aime ne l'y attendra pas. À sa place, sur le quai, se trouve la femme à la mallette, toutefois dépourvue de cette dernière. Le désert, dont la narratrice avait reçu un présage dans le train réel par le biais de la valise remplie de sable, représente, malgré sa désolation apparente, une forme de grâce spirituelle et intérieure. Ce serait, dans une de ses acceptions symboliques, le lieu de « l'uniformité principielle et indifférenciée, en dehors de laquelle rien n'existe qu'en mode illusoire, à la façon du mirage » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 349). En investissant ce lieu et sa nudité, la narratrice se réinvestirait donc elle-même, dans la réalité de son essence, au-delà des apparences et des souvenirs de son ancienne vie. Elle a accompli, pour jouer avec les mots, sa traversée du désert, alors qu'elle était tourmentée par sa relation avec l'homme et qu'elle avait perdu contact avec elle-même. Tout son itinéraire au sein des divers lieux, alors que la végétation se déploie et devient de plus en plus épanouie (arbres à peine bourgeonnants, végétation tropicale et fleurie, grands conifères odorants) illustre son cheminement vers l'acceptation de sa nouvelle vie. À présent, elle se réunifie. Le superflu, les attributs de son ancienne vie ne sont plus nécessaires : elle accède à un dépouillement qui constitue aussi une forme de sérénité, de là la figure désertique.

Une dernière section du récit, plutôt brève, s'ouvre sur la marche des deux femmes dans le désert. Alors que son trajet s'est effectué de manière passive depuis le début, la narratrice se meut davantage en bout de course. Elle est passée de la tension extrême à la douleur physique de l'accident, à l'engourdissement, au calme et à l'abandon, puis à des larmes libératrices qui, finalement, laissent place à la marche dans le désert en compagnie de la femme. Cette dernière agit d'ailleurs tel un psychopompe qui aide la narratrice à accomplir sa quête. À ce stade, le temps paraît encore distendu. De plus, la narration favorise davantage le « nous »,

particulièrement en clausule, quand la narratrice emprunte ce pronom plutôt que le « je » exclusif privilégié jusque-là :

Dans ce désert, pas d'abri ni de repère.
 Nous marchons lentement. Elle me tient le bras. Parfois, nous parlons.
 Un jour, elle m'a dit avoir vu, peu avant mon arrivée, passer l'homme
 dans un train transparent.
 Elle pense qu'il allait vers les troglodytes, à l'extrémité du désert. Ou plus
 loin.
 Rien n'indique que nous allions dans cette direction (*LVB* : 46).

Il semble donc que la narratrice se soit « recomposée », que deux plans d'elle-même se soient réconciliés, même si cette unification passe par l'acceptation d'être à jamais séparée de l'homme qu'elle a aimé. La figure du désert accentue cet isolement, qui s'est révélé nécessaire à la narratrice pour s'apaiser, pour réassembler les diverses parties d'elle-même que la douleur avait disloquées.

Cette « démultiplication du moi » vécue par la narratrice n'implique pas seulement cette dernière et la femme à la mallette, qui est peut-être son double le plus évident. En effet, les autres personnages qui traversent la nouvelle, soit les autres passagers du train transparent, agissent aussi telles des mises en abyme de la narratrice et de la séparation qu'elle a vécue. Cela, la narratrice le pressent très tôt : « Nous sommes quatre : une femme, deux hommes et moi. Je ne les connais pas. Pourtant, un lien nous unit » (*LVB*: 39). Le nombre de passagers dans cet espace « gémellaire » (Brulotte, 2001 : 65) appuie l'impression de dédoublement : quatre personnes, qui se divisent en deux hommes et deux femmes. Plus encore, tous sont, comme elle, vêtus d'une étoffe immaculée ; comme elle, ils restent immobiles pendant le trajet. Les deux femmes portent des robes semblables ; les deux hommes, des vêtements de lin identiques. Tous sont pieds nus, comme les morts dans les cercueils. Leurs habits portent des signes qui rappellent à la narratrice un geste qu'elle a longtemps posé. En effet, ces vêtements « s'ornent d'une broderie complexe et raffinée : hiéroglyphes anciens, caractères d'une écriture étrangère, ou peut-être code plus secret.

Par endroits, j'y reconnais la minuscule graphie, mais inversée, des lettres d'amour que j'ai longtemps écrites » (*LVB*: 39). De plus, le trajet effectué par la narratrice, où elle observe chacun de ses compagnons de voyage descendre du train pour retrouver un être cher, produit un effet répétitif, redondant, leitmotiv où chaque rencontre reflète les futures retrouvailles de la narratrice avec elle-même. Toutefois, alors que les autres passagers semblent retrouver un être aimé, la narratrice, elle, doit faire le deuil de son amour et accepter de *se* retrouver.

Les analogies entre elle et ce qui l'entoure sont également multiples et accentuent l'effet de dédoublement caractéristique, selon Gollut, de l'onirisme. Outre la structure d'oppositions créée par les deux trains où prend place la narratrice (l'un associé à l'inconfort, la douleur de la vie matérielle, l'autre à l'évolution de la vie après la mort), on peut noter que la nature environnante se transforme en même temps que la protagoniste. Ainsi, lorsqu'elle observe le paysage, cette dernière avoue être confondue par l'origine de la pulsation qu'elle y perçoit : provient-elle du lieu ou émane-t-elle de son œil ? Tout, dans « Les voyageurs blancs », est propice à mettre en abyme le sort de sa protagoniste. Par exemple, la mallette transportée par la femme mystérieuse s'ouvre, révélant le sable qu'elle contient, juste avant que le corps de la narratrice ne s'ouvre lui aussi en deux sous la force de l'impact. Plus loin, lorsque l'autre passagère chante une mélodie à propos d'un homme à jamais disparu, elle évoque aussi l'histoire de la narratrice. Même l'oiseau qui s'envole des mains de l'enfant la représente en train de s'affranchir du poids de son ancienne vie. Enfin, le désert possède des courbes qui rappellent son corps. On peut donc affirmer que les lieux, ici, sont de type métonymique.

Les différentes étapes du trajet qu'effectue la narratrice dans l'ensemble de la nouvelle sont présentées sous le signe de la juxtaposition. En effet, les paragraphes restent nombreux, souvent très brefs, parfois constitués d'une seule phrase dépouillée, quelquefois nominale. Ils se moulent en quelque sorte à la lente progression de la protagoniste à travers l'espace et à sa

transformation progressive. De la même façon, plusieurs ellipses, signalées par un astérisque, ponctuent le texte. La première sert à introduire l'analepse du train « ordinaire » (*LVB* : 40) ; la seconde, l'arrivée de la femme dans le train ; la troisième, le moment où la femme reprend conscience dans le wagon de verre ; une autre ramène la narration au présent pendant le périple du train dans les espaces changeants ; trois autres séparent les diverses parties du voyage (selon les nouveaux lieux et les arrêts qui y sont effectués et la dernière introduit le court segment final de la nouvelle où la narratrice et son « guide » évoluent dans le désert. La narration prend ainsi un aspect morcelé, comme si le déroulement du temps n'avait plus d'importance et que la conscience de la narratrice passait d'un moment fort à un autre, mue par les pulsions d'une logique « verticale », que Jean Fabre appellerait « mirabilisante » (1992 : 82). L'aspect bouleversé de la chronologie, alors que la nouvelle s'ouvre sur le train de verre, puis qu'une analepse revient au train « réel », renforce cet effet.

En bout de course, « Les voyageurs blancs » fait rapidement l'économie d'un réel douloureux, d'un espace difficile à investir, que la narratrice perçoit d'abord avec méfiance, pour ensuite plonger profondément dans un univers qui se révèle étroitement lié à elle. Ce faisant, le texte présente la mort comme une étape dans une traversée du miroir où l'être doit apprendre à laisser derrière lui le poids de ses anciennes épreuves afin d'intégrer un univers qu'il pourra habiter réellement. Comme le mentionne Marie José Thériault, « [d]ans les labyrinthes oniriques qu'Aude met en mots, il est toujours possible de déceler l'angoisse, plus de l'inconnu que de la mort qui, elle, est trop définissable, trop reconnaissable pour vraiment inquiéter » (1987 : 31). Ici, l'angoisse demeure bien l'apanage du monde « réel » et se vit tel un mauvais rêve qui finit par se dissiper lorsque l'héroïne, à travers la mort, réussit à habiter un espace « autre », un lieu qui correspond davantage à son paysage intérieur que celui où se meuvent les vivants.

« Soie mauve »

Un homme séjournant dans une auberge est fasciné, voire obsédé par une pensionnaire aux yeux mauves. Cette dernière porte constamment une écharpe de soie à son cou, comme si l'étoffe la gardait en vie. De plus, elle semble entretenir une relation particulière avec les lieux qui entourent l'auberge : elle a l'habitude de plonger dans l'eau d'une fosse profonde où elle reste submergée anormalement longtemps ou, encore, de disparaître dans la forêt pendant toute une nuit, ce qui déconcerte l'homme, qui l'épie et tente même parfois, sans grand succès, de la suivre. Lors d'une de ces filatures, une liaison débute entre la femme et l'homme. Par la suite, elle le laisse la visiter à plusieurs reprises dans sa chambre, mais ce dernier, jaloux, soupçonne qu'il n'est pas le seul à le faire. De son côté, elle reste évasive et secrète, refusant catégoriquement d'enlever son écharpe. Le temps passe, sans que l'homme se décide à quitter l'auberge, retenu par le mystère planant autour de son amante. Puis, un jour, cette dernière disparaît. Le dernier matin de son séjour à l'auberge, l'homme décide d'aller à sa recherche et la retrouve, sans vie et sans écharpe, étendue sur le sol de la forêt.

Le narrateur de « Soie mauve » (2007 : désormais *SM*)¹, un homme plutôt discret (quelques contacts élusifs avec le personnel sont brièvement rapportés, sans plus), raconte son séjour à l'auberge et son attirance pour la femme aux écharpes, mais se concentre surtout sur les faits et gestes de cette dernière. La solitude de cet homme semble exacerber la fascination qu'il éprouve envers l'inconnue. La narration, en ce sens, bien qu'elle demeure toujours le fruit d'un narrateur homodiégétique en focalisation interne, semble aimantée par cette femme énigmatique, au point où on peut se demander si elle n'est pas la véritable protagoniste. Par ailleurs, la nouvelle peut se lire comme la quête, vouée à l'échec, de cet homme pour posséder

¹ Il est le seul narrateur masculin de *Banc de brume*. Son nom n'est jamais précisé, à l'image de plusieurs protagonistes des nouvelles composant le recueil.

complètement la femme aux yeux mauves. Déconcerté mais séduit par cette dernière, le narrateur ne peut que rendre compte de son comportement étrange. Du reste, l'allure et les gestes de la femme lui confèrent un statut fantastique, comme si elle n'était pas tout à fait humaine (ou, plutôt, qu'elle était davantage que cela). D'abord, elle semble se fondre dans la nature, et affiche une prédilection pour les lieux sauvages, inhospitaliers pour les humains. Par exemple, elle ne se baigne pas dans la rivière attenante à l'auberge, mais dans « l'eau profonde, un trou d'à peine huit mètres de largeur, sans fond, creusé dans le roc » (*SM* : 54), où elle s'enfoncé longtemps sans devoir reprendre son souffle. De plus, lorsqu'elle remonte, ses mouvements n'ont rien d'humain : « le bout des deux longs pans de son écharpe apparaît d'abord. Puis elle émerge lentement et se laisse flotter, ses yeux mauves fixés vers le ciel. Elle est immobile. Elle ressemble à une morte » (*SM* : 54). Pire encore, lorsqu'elle aperçoit le narrateur qui accourt à sa rencontre, « [s]on regard se détach[e] lentement du ciel pour descendre vers [lui]. Ses pieds, ses hanches s'enfon[cent] doucement. Elle dispar[ait], verticale, sans [le] quitter des yeux » (*SM* : 54). Cette conduite apparente la femme à une créature surnaturelle, proche de la statue ou de la pierre, un être qui n'obéit ni à la logique ni aux lois humaines.

Cette femme mystérieuse a également l'habitude d'errer dans la forêt, s'absentant pendant de longues périodes, sans équipement ni nourriture. Le narrateur semble être le seul à s'inquiéter de ces excursions et du fait que, lorsqu'elle en revient, elle ne porte aucune des marques qu'une telle randonnée devrait laisser sur sa peau ou ses vêtements. Même le choix de ce lieu apparaît étrange aux yeux du narrateur qui, lui, préfère « la plantation de pins. Les arbres y sont soigneusement alignés. Ils ont sensiblement la même taille et leurs branches basses ont été coupées » (*SM* : 55). L'homme, rassuré par « l'ordre et [le] dépouillement » (*SM* : 55) de la plantation, ne comprend pas pourquoi la femme choisit le désordre de « la forêt touffue où elle disparaît comme dans l'eau » (*SM* : 55) et où elle sait s'orienter, alors qu'il s'égare lorsqu'il s'y

aventure à sa suite. L'étrangeté de l'inconnue se voit encore accentuée par le fait qu'elle parle peu et que, lorsqu'elle s'adresse au narrateur, elle profère des mots apparemment insensés, qui le déstabilisent. Ces paroles, la femme les prononce à deux reprises, lesquelles coïncident avec les moments où l'homme tente de lui enlever son écharpe. Il pose ce geste une première fois en forêt, après avoir suivi la femme, qui s'est offerte à lui puis s'est rétractée lorsqu'il a tenté de dénuder son cou :

Elle s'est figée un bref instant, puis elle s'est écartée brutalement. Ses yeux mauves sont devenus opaques.

Elle s'est mise à parler bas, d'une voix dure. Elle disait des choses que je ne comprenais pas, en longues tirades, des choses qui avaient l'air destinées à quelqu'un d'autre (*SM* : 56).

La seconde occurrence prend place une fois que la femme a de nouveau entraîné l'homme dans la nature, « loin, en amont de la rivière » (*SM* : 57). Elle s'allonge dans l'eau, « à contre-courant » (*SM* : 57), puis fait signe à l'homme de la rejoindre. Or, subitement, elle devient inerte : « sa nuque était rigide et son regard vitreux » (*SM* : 58). L'homme, en la secourant, aperçoit du sang sourdre de sous l'écharpe. Il tente de l'enlever, mais la femme se ranime subitement et l'en empêche : « Ses mains se sont posées sur mes poignets avec violence et elle a crié : "Laisse-moi !" » (*SM* : 58). Le narrateur, confus, insiste : elle s'est réellement blessée. Mais la femme persiste à le nier : « Ce n'est rien. Rien. Ce sont tes fantasmes ! » (*SM* : 58). À ces deux occasions, juste avant de parler, la femme semble devenir de pierre, perdre toute humanité pour se transformer en créature minérale, comme lorsqu'elle se laisse engloutir dans la fosse. Il apparaît que dans la nature, son « réflexe » la pousse à se confondre avec les lieux, quitte à vivre une mort symbolique, mais cette fusion est perturbée par l'homme qui, en désirant percer son mystère, provoque chez elle une pulsion de défense.

Il va sans dire que les yeux mauves et le tissu aux couleurs changeantes qui entoure le cou de cette inconnue ne sont pas ses moindres particularités. Le regard de la femme, en plus de se

voiler dès que le narrateur tente de dénouer l'écharpe, possède des teintes suspectes aux yeux de ce dernier : « Je ne m'habitue pas à leur couleur. Je la soupçonne de porter des lentilles teintées, aussi obstinément qu'elle porte ses écharpes. Si elle changeait de chambre, elle n'hésiterait pas à se faire des yeux d'albinos ou d'oiseau tropical » (*SM* : 54). Quant à l'étoffe dont elle se pare, en plus d'être elle aussi de couleurs variées, accentuant ainsi le caractère insaisissable de l'inconnue, elle « semble relier sa tête au reste de son corps » (*SM* : 53). Ces deux attributs apparaissent étroitement liés à sa fantastique. À preuve, en clausule, lorsque l'homme trouve la morte, son cou est dénudé et ses yeux sont passés au vert, telle une harmonie avec les fougères et la forêt où elle repose, révélant du coup ses attributs de caméléon. La finale suggère d'ailleurs la réunification de la femme, auparavant coupée en deux, ou du moins, incapable d'exister dans un corps unifié : le foulard qui trace une ligne sur son cou semble en effet séparer sa tête de son corps et la maintenir dans un état divisé, où elle existe seulement en tant que corps, que physique féminin (l'homme, pour sa part, ne paraît pas s'en formaliser, lui qui n'a pratiquement avec elle que des contacts charnels). La disparition de l'étoffe symboliserait donc la réunion de la tête et du corps afin que la femme devienne enfin une entité à la fois cérébrale et physique.

On peut aussi inclure dans le registre fantastique onirique de la nouvelle l'obsession du narrateur, retenu à l'auberge par son attirance pour la femme : « Moi, j'étais venu m'y reposer quelques jours. Je m'y suis attardé. À cause d'elle. Un jour de plus. Une semaine. Un mois. J'ai demandé qu'on m'envoie mes malles » (*SM* : 56). Cette fascination apparaît d'ailleurs suspecte, puisqu'il la désire à un point tel qu'il préférerait la savoir morte plutôt que de la voir dans les bras d'un autre : « J'attends qu'elle parte. Ou qu'elle meure. Ou qu'elle m'aime » (*SM* : 56). La jalousie du narrateur est notamment attisée par le fait que son amante laisse constamment la porte de sa chambre entrouverte. Il peut donc y entrer en tout temps, mais craint que d'autres n'y pénètrent et qu'elle se donne aussi à eux. À cet effet, le rêve que fait le narrateur s'avère

particulièrement révélateur, d'autant plus qu'il agit en tant que mise en abyme de la finale et du sort qui attend la femme aux yeux mauves :

L'auberge fermera bientôt. La nuit, je rêve que les fenêtres et les portes sont barricadées, que les meubles sont recouverts de housses, qu'il fait noir et qu'on l'a enfermée dans la chambre mauve, pour la saison morte. Elle est étendue sur le lit comme à la surface de l'eau. Son corps est enroulé dans ses écharpes qui lui forment un linceul. Des branches de lilas fané jonchent le sol. Le froid est intense. Son corps est dur comme de la pierre et ses yeux mauves, qui fixent le plafond, semblent de verre.

Au lieu de m'angoisser, ce rêve m'apaise (*SM* : 56-57).

Étrangement, les fantasmes du narrateur se concrétiseront (comme elle le lui avait d'ailleurs annoncé après qu'il eut tenté de lui retirer son écharpe ensanglantée), mais à l'extérieur, dans la forêt. Ce lieu semble s'accorder davantage à la femme et permettre son « *passage* d'un état (amante) à un autre (créature qui transgresse les lois naturelles et se révèle, en quelque sorte, sorcière ou déesse) » (Deslauriers, 2003 : 150). Elle restera donc évasive, insaisissable pour l'homme, même dans la mort. Sa véritable nature lui échappera toujours ; il n'aura jamais pu la « posséder » comme il le désirait².

² Cette nouvelle, comme plusieurs autres textes d'Aude (pensons au « Cercle métallique » [2007], où une femme gardée captive pendant des années afin que des hommes profitent de sa beauté finit par s'évader du musée où elle a passé sa vie), pourrait autoriser qu'on en fasse une lecture féministe. Cependant, Aude refuse de se voir attribuer une idéologie particulière, « puisqu'elle [tient] [...] l'écriture pour souveraine. N'ont d'importance que la voix et les images offertes au lecteur » (Lahaie, 2007 : 9). Quoi qu'il en soit, il ne fait nul doute qu'Aude fait partie de ces « femmes de lettres ayant connu les grands combats féministes des années 60-70 » (Vauthier, 2005 : 61) et que son œuvre « s'attach[e] [...] à explorer les fêlures, petites ou grandes, de la psyché de la femme » (*ibid.* : 60), les « blessures intimes de l'individu féminin » (*ibid.* : 61). Tout en reconnaissant, à l'instar de Lord, que l'œuvre d'Aude ne se rattache pas directement au féminisme, Éric Vauthier souligne justement la tendance des nouvelles de l'auteure (particulièrement dans ses premiers recueils, de *Contes pour hydrocéphales adultes* [1974] à *Banc de brume*) à mettre en place un « monde à la fois fantasmagique et terriblement réel [...] [où] l'incommunicabilité entre les sexes, les non-dits dans le couple semblent irrémédiablement la norme » (*loc. cit.*). Pour sa part, Deslauriers s'est attachée à montrer comment les nouvelles audiennes recèlent des « figures récurrentes de filles et de femmes désincarnées » (2003 : IV) et propose une lecture, au plan symbolique et archétypal, de ceux-ci « en tant que produits de l'inconscient féminin » (*ibid.* : 14) présentant des « possibles stigmates du patriarcat dans la psyché féminine » (*ibid.* : 12). Au-delà de la dimension esthétique ou idéologique, l'univers d'Aude, manifestement, laisse place à l'exploration d'une certaine « problématique féminine » (*loc. cit.*). Je ne désire pas orienter mes propres analyses en ce sens, mais elles font parfois référence aux travaux de Deslauriers dans la mesure où ces derniers, lorsqu'ils touchent au plan symbolique des nouvelles, permettent d'enrichir l'étude du fantastique onirique.

L'univers onirique « affirmé » de la nouvelle présente donc des analogies avec celui où l'homme et la femme se meuvent, à l'intérieur duquel on trouve de nombreuses marques du fantastique onirique. Autrement dit, ce n'est pas la simple présence d'un récit de rêve (récit second) qui confère au texte son registre fantastique onirique, même si celui-ci y contribue. Les traces les plus importantes de cette approche sont repérables dans la nouvelle. L'espace dans lequel se déroulent les événements rapportés par le narrateur, « chargé de symboles [...] qui s'emboîtent les uns dans les autres, énigmatiques » (Laurin, 1999 : 63), relève très peu du réalisme. Les figures spatiales, toutes partielles et dont la description est morcelée à travers le récit selon les allées et venues de la femme au sein des lieux, contribuent à créer l'aura d'étrangeté qui se dégage du texte. L'auberge où le narrateur séjourne, figure spatiale initiale, semble dépourvue de toute caractéristique référentielle, voire réaliste. Son emplacement reste inconnu. Tout au plus sait-on, à cause des autres figures spatiales connexes (la rivière, la forêt), que celle-ci n'est pas située en zone urbaine. Ce lieu pré-codé, occupé par divers pensionnaires (qui, mis à part le narrateur et la femme aux yeux mauves, sont pratiquement absents du récit), paraît issu d'une fusion entre la nature et le bâtiment. Le narrateur, qui y demeure depuis au moins un mois, occupe en effet une chambre pour le moins singulière :

Le papier peint de ma chambre est vert. Chaque chambre porte le nom de la couleur qui y domine. J'ai demandé la chambre verte dont les murs sont recouverts d'une végétation d'aquarium. Du lit ou de la chaise de rotin où je suis assis, près de la fenêtre, je peux voir l'imperceptible déplacement des algues, de gauche à droite, de droite à gauche, selon le mouvement de masse de l'eau. Parfois, j'aperçois le bref éclair de minuscules poissons argentés qui se déplacent en bloc (*SM* : 53).

Le pensionnaire n'affiche aucun étonnement devant les attributs surnaturels du lieu. En fait, il est beaucoup plus intrigué par les allées et venues de la femme aux écharpes que par l'espace qu'il occupe, ce qui a de quoi étonner : les murs de cet endroit hybride, mi-chambre mi-aquarium, abritent des plantes et des animaux qui, comme s'ils étaient au fond de l'eau, ont des

mouvements répétitifs, rythmiques, à l'effet quasi hypnotique. Cela rappelle d'ailleurs l'inconscient, symbolisé par les profondeurs sous-marines, de même que les pulsions informulées qu'on devine chez le narrateur. Le vert, couleur aquatique dominant la chambre, symbolise d'une part la nature, le règne végétal, mais peut aussi être rattaché à l'étrangeté, l'inhumanité, voire la mort. On se rappellera que la teinte de la chambre évoque celle des yeux de la femme morte, à la fin du récit. Cela renforce le lien « prémonitoire » qui se tisse entre l'homme et le sort de la femme.

De la fenêtre de sa chambre, le narrateur peut voir une rivière « étroite et peu profonde [...] De vieilles dames vont s'y étendre, dans des renforcements qui semblent créés exprès pour recevoir leurs corps » (*SM* : 54). Comme les vieilles pensionnaires ne ressemblent aucunement à la femme au foulard, et comme la plantation de pins a peu à voir avec la forêt dense, ce cours d'eau « domestique » n'a rien de la fosse, « plus haut, juste avant la digue et la cascade » (*SM* : 54) où celle-ci s'immerge et dont l'emplacement élevé accentue l'aspect étrange, unique, à l'image de celle qui le fréquente. Ce geste trouble d'ailleurs profondément le narrateur. Il avoue l'avoir observée et être accouru au bord de l'eau, les premières fois qu'il la voyait agir ainsi. Or, à présent, il détourne les yeux ou se réfugie dans la plantation lorsqu'il la voit se diriger à cet endroit. À croire que le comportement « inhumain », ou plutôt incontrôlable, de l'étrangère le perturbe au point où il refuse d'en être le spectateur.

La chambre de l'inconnue n'est pas moins particulière que celle de son soupirant : « La femme à l'écharpe de soie habite la chambre mauve. *Pourtant*, tout y est blanc, sauf ses écharpes dispersées. Un parfum sucré se dégage du papier peint où des lilas blancs, grandeur nature, débordent par endroits, en lourdes grappes. C'est l'odeur qui est mauve. Comme ses yeux qui me glacent » (*SM* : 53-54 ; je souligne). Le paradoxe dans la nature de ce lieu (mauve, mais blanc), accentué par le connecteur « pourtant », se fait l'écho de son occupante : est-elle humaine ou non,

aimante ou pas ? L'ambiguïté de la femme répond à celle de la chambre mauve. Cette dernière, comme la chambre verte, semble hybride, puisque du lilas odorant, vivant, naît de la décoration murale. La teinte de ces fleurs possède une symbolique qui vient appuyer la signification d'ensemble de la nouvelle : « Le violet [...] se situe à l'opposé du *vert* : il signifierait non le passage printanier de la mort à la vie, [...] mais le passage automnal de la vie à la mort. [...] On comprend dès lors pourquoi le violet est la couleur du secret : derrière lui va s'accomplir l'invisible mystère [...] de la transformation » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 1020). Le blanc, lui aussi présent dans la chambre, peut s'associer à une symbolique semblable : il est « une valeur limite [...]. Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage [...] par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance » (*ibid.* : 125). Sachant que la femme investit plusieurs fois la nature (l'eau, surtout, mais aussi la forêt) au cours du récit et finit par fusionner avec elle, il est possible de lire les couleurs de sa chambre comme des symboles annonciateurs de sa transformation.

Avant de disparaître et de se métamorphoser, la femme, lorsqu'elle se retrouve à l'intérieur, semble se confiner à ses quartiers. Même une fois sa liaison avec l'homme entamée, elle refuse d'entrer dans la chambre de ce dernier : « Elle dit qu'elle n'aime pas le vert. Je ne la crois pas. À cause des arbres » (*SM* : 57). Peut-être pressent-elle que cette couleur sera celle de sa mort ? Quoi qu'il en soit, c'est dans sa propre chambre qu'elle laisse le narrateur la rejoindre, après un premier contact amoureux dans la forêt. Dans cette pièce aussi, le cou de la femme reste paré du tissu, métaphore de la distance qu'elle impose entre son « soupirant » et elle :

Elle était couchée et ne portait qu'une écharpe mauve, beaucoup plus longue que les autres. Elle me regardait, les yeux cernés.

J'ai refermé la porte.

Je me suis approché et je me suis lentement étendu sur elle. Presque aussitôt, je l'ai pénétrée, sans lui retirer l'écharpe, hésitant même à l'écarter de ses seins, préférant la toucher à travers l'étoffe, la soie dans ma bouche comme une langue de chat (*SM* : 57).

Pendant leur étreinte, la femme paraît désincarnée, presque morte déjà. L'attitude distante de la femme se rapproche des postures figées qu'elle prend dans la forêt et la rivière ; le narrateur fait aussi mention de ses yeux, autre indice d'anormalité. La répétition de ces situations semblables où, chaque fois, les yeux de la belle se voilent, tisse un voile d'étrangeté onirique à travers tout le récit.

Partant, la vue, celle du narrateur notamment, reste extrêmement sollicitée tout le long du récit, donnant ainsi raison à Irène Bessière qui identifie ce sens comme étant capital dans le fantastique. Le regard témoigne de l'incertitude de l'homme quant à la nature et aux intentions de celle dont il n'a « jamais vu [le] cou nu » (*SM* : 53), cette étrangère qui se fusionne de plus en plus avec les lieux « sauvages », alors qu'il tente désespérément de se l'approprier. Mais il ne peut que la suivre, l'épier... il n'est en aucun cas maître des lieux, de sorte que le fait qu'il en préfère l'aspect rangé, domestiqué, n'a rien d'étonnant. Il s'égare d'ailleurs là où elle s'oriente sans peine et sa quête demeure une filature dont il ne peut que rêver le succès. Les modalisateurs (« semble », « j'ai cru », « comme », « comme si »), fort nombreux, se rattachent presque tous aux observations que l'homme fait à propos de la femme, soulignant du coup son caractère énigmatique, élusif, et sa complicité avec les lieux, complicité que le narrateur est incapable de cerner. Comme dans « Les voyageurs blancs », les modalisateurs disparaissent à la fin du récit, lorsque la transformation de la femme est achevée :

Ce matin, en ouvrant les volets, j'ai aperçu son écharpe mauve à la surface de l'eau.

Je suis sorti et je l'ai cherchée dans la rivière. J'ai plongé dans la fosse. Je l'ai ensuite cherchée dans la forêt.

*

Elle est couchée dans les fougères. Elle a maintenant les yeux verts. Juste un peu trop feuillage. Le corps minéral.

Son cou est nu (*SM* : 59).

Refaisant le parcours qu'il avait effectué auparavant en épiant la femme, le narrateur doit se rendre à l'évidence : la femme, dans la mort, lui a échappé, emportant son secret avec elle. Une telle clause permet de considérer les lieux comme étant « englobants », c'est-à-dire qu'ils absorbent la femme³ en lui transmettant certains de leurs attributs. En ce qui concerne l'homme, toutefois, les lieux « agissent » de manière bien différente. J'y reviendrai.

Au point de vue de la temporalité, bien que le narrateur effectue parfois le décompte des jours, les repères finissent par être brouillés, rendus flous : ellipses (parfois indiquées par un astérisque, parfois par un espace plus important entre les paragraphes) et paralipses abondent, favorisant la perception du temps en tant que système circulaire, où des événements semblables se répètent et perdent le narrateur au fil des énigmes qu'ils tissent. Le fait que l'*incipit* et la clause, ainsi qu'une bonne partie de l'intrigue, soient narrés au présent de l'indicatif aide aussi à maintenir le récit dans une temporalité verticalisante, qui se révèle complice des allées et venues de la femme aux yeux mauves. D'ailleurs, les deux phrases fonctionnent comme si l'une était l'envers de l'autre, entrant dans le jeu d'analogies et de dédoublements créé par le texte. D'abord, l'*incipit* présente la femme vivante, objet de désir du narrateur : « Elle porte une mince écharpe de soie enroulée plusieurs fois autour de sa gorge » (*SM* : 53). Par contre, la toute dernière phrase du texte, « Son cou est nu » (*SM* : 59), illustre le passage de l'inconnue vers l'ailleurs, soit hors de portée de son amant. En cours de récit, le narrateur semble lui-même pressentir que la femme qu'il épie participe, au moins en partie, d'un autre univers : « Je ne lui parle plus, de peur de briser quelque chose : la cloche de verre sous laquelle elle vit, ou le charme » (*SM* : 58). Cette métaphore spatiale illustre autant l'étrangeté, la « différence » de la femme, que son isolement, dont il ne sait s'il est volontaire ou non.

³ Ce phénomène s'apparente, dysphorie en moins, à la définition que Louis Vax donne de l'espace fantastique, un « monde [...] [qui] se referme » (1965 : 209) sur le protagoniste.

La division du texte en brefs paragraphes aux phrases surtout déclaratives, plutôt courtes et tendant à la parataxe, accentue l'effet d'observation distanciée de la part du narrateur. Car, étrangement, ce dernier, même s'il semble séduit par la femme et déterminé à la posséder, demeure froid et détaché, comme s'il assistait de loin à sa propre implication dans les événements sans que ses sentiments n'entrent en ligne de compte : « Un jour, je l'ai suivie. De loin. Son écharpe rouge me guidait à travers le feuillage. Je la perdais souvent de vue, mais elle réapparaissait toujours. Puis, à un moment donné, j'ai eu beau attendre, regarder, je n'ai pas revu l'éclat vif de la soie. Je n'aurais pas pu retrouver seul le chemin de l'auberge. Mon imprudence m'étonnait » (*SM* : 55). Dans ce qu'il relate, le narrateur privilégie avant tout son incertitude quant à la nature, aux agissements et aux intentions de la femme, beaucoup plus que ses propres émotions ou réactions. Certes, il en rend compte, mais de manière fort succincte, et toujours avec « cette façon de dire les choses les plus graves et les plus effroyables sur le ton du constat » (Lord, 1993 : 172), un trait énonciatif identifié par Gollut comme étant fréquent dans le récit de rêve. À croire que le personnage lui-même se considère comme étant un spectateur « démultiplié » de cette histoire...

D'emblée, au plan de la configuration spatiale, la nouvelle semble créer une dynamique d'oppositions entre les lieux intérieurs de l'auberge et ceux, extérieurs, de la fosse, de la rivière en amont et de la forêt. Cette dualité se dessine d'abord à travers l'occupation qu'en fait la femme : dans le premier ensemble, elle s'avère beaucoup moins mobile. Elle n'y est décrite que reposant sur son lit, alors que le narrateur s'allonge sur elle ou l'épie. Au contraire, lorsqu'elle se trouve à l'extérieur, la femme se meut, se déplace, échappe à la vigilance du narrateur. Elle s'y métamorphose aussi en créature statique, minérale, mais cela survient toujours sans pour autant que le narrateur puisse la dominer. J'ai souligné plus tôt que les lieux extérieurs s'agençaient eux aussi selon une certaine dualité, puisqu'il existe une rivière « ordinaire », que la femme déserte,

et une étendue d'eau énigmatique et menaçante, la fosse, qu'elle affectionne. Le même principe s'applique aux deux forêts : la plantation est l'apanage du narrateur, tandis que la femme privilégie la forêt profonde, autant d'indications que l'espace se moule aux différences irréconciliables entre les deux personnages.

Par ailleurs, les diverses figures spatiales de la nouvelle semblent se succéder surtout par enchaînement, exception faite de la projection onirique de l'auberge fermée pour la saison morte, où repose le corps sans vie de la femme. Tel que précisé précédemment, cette projection fait office de mise en abyme de la clause. Elle s'inscrit donc dans le réseau d'analogies présent au sein du récit, tout comme la répétition, fort brève, il faut le dire, de l'enchaînement des principaux lieux extérieurs du texte, à la fin de celui-ci. En effet, dans les dernières lignes, le protagoniste, à la recherche de la femme disparue, retourne à la rivière, puis à la fosse et enfin dans la forêt. Ce condensé d'un enchaînement effectué plus tôt et à plus grande échelle dans la nouvelle contribue à conférer aux lieux un aspect circulaire, répétitif, plus près du rêve que du réel.

La nouvelle laisse entrevoir plusieurs autres dédoublements et effets de répétition, créant ainsi nombre d'effets miroir à travers le récit. La femme parée de soie mauve, « créature un tiers chair, un tiers plante, un tiers joyau » (Deslauriers, 2003 : 349), se métamorphose en accord avec la nature environnante et aime disparaître dans un puits sans fond. Elle apparaît ainsi à l'opposé des vieilles vacancières qui se prélassent dans des bassins de surface. Le fait que le narrateur prenne la peine de les comparer ajoute aux dédoublements présents. L'homme et la femme posent aussi des gestes semblables, bien que décalés. Par exemple, après qu'elle a plongé dans la fosse, il s'y jette à son tour ; il s'aventure sur ses traces en forêt. On peut aussi concevoir ces deux personnages comme étant deux pôles qui s'attirent et se repoussent. En ce sens, la quête de l'homme pour posséder la femme serait autant issue de sa propre initiative que d'un envoûtement

dont il fait l'objet. C'est du moins ce que semble suggérer le narrateur : « Moi, prisonnier de son regard mauve. Elle, prisonnière de mes yeux qui la suivent, l'observent, l'absorbent » (*SM* : 58). Leurs étreintes, auxquelles la femme coupe parfois court, se répètent néanmoins : le narrateur les mentionne à trois reprises. C'est aussi le cas des postures de gisante adoptées par la femme : elle s'allonge deux fois dans l'eau (dans la fosse, puis dans la rivière), deux fois sur le lit (une fois en rêve, et dans sa chambre). À une ultime occasion, dans les fougères. Rappelons, dans le même ordre d'idées, l'insistance du narrateur au sujet des yeux mauves et du regard de l'inconnue (qu'il signale à onze reprises). De plus, il tente deux fois de lui retirer son écharpe, sans succès. Enfin, la récurrence de certains motifs tout au long du récit en accentue encore la teneur fantastique onirique : l'eau, la végétation, la pierre, certaines couleurs dont le mauve et le vert qui imprègnent les lieux et la femme ; la descente et la fusion avec les lieux. Tous balisent la quête de l'homme mais, afin de le déjouer, de l'égarer dans un univers circulaire et vertical, dans lequel sa « proie » finit, elle, par se fondre. La mort, dans son cas, prend l'apparence d'une émancipation, « comme si dans l'univers réel [elle] ne pouvait trouver aucune place et comme [si elle] devait y échapper coûte que coûte » (Parizeau, 1986 : B-4).

Si, dans « Soie mauve », le narrateur paraît moins dispersé dans une quête de soi que perdu, lancé sans succès à la poursuite de l'objet de son désir, ce dernier n'en demeure pas moins soumis à la logique du fantastique onirique. C'est plutôt l'espace et l'objet de son désir, cette femme évasive et initiée à l'espace du rêve, qui se « démultiplient », tels des miroirs truqués, pour mieux le confondre et l'abandonner, seul au sein d'un univers dont il ne maîtrise pas les lois. En cela, « Soie mauve » ressemble aux « Voyageurs blancs » : même si la femme n'est pas narratrice, elle clôt le récit en intégrant un lieu ultime, « l'espace de [sa] liberté » (Marcotte, 1987 : E-3), ce qu'elle effectue en laissant un homme derrière elle.

« La montée du loup-garou »

C'est l'hiver. Catherine reçoit des lettres de la part d'une inconnue, Ujjala, qui habiterait la Montée Loup-Garou, à Morin-Heights. Ces lettres renferment des propos très personnels, qui ne peuvent provenir de quiconque sauf d'une jumelle, d'un double, voire de Catherine elle-même. Ujjala y manifeste en outre le désir que Catherine et elle se réunissent. Inquiète, troublée, à la fois séduite et effrayée par ces messages, Catherine tente de percer leur énigme, alors que la neige tombe sans cesse, jour après jour, et que la présence de la mystérieuse Ujjala la hante. Elle se résout finalement à répondre à l'invitation de la troisième et dernière lettre, où Ujjala l'exhorte à venir passer Noël avec elle. Malgré la neige qui paralyse peu à peu le monde extérieur, Catherine part en voiture, effectue un trajet laborieux sur des chemins de plus en plus entravés. À un certain moment, gelée, désorientée, Catherine s'immobilise. Ujjala se trouve au centre de la route. Catherine la rejoint à pied et se laisse guider jusqu'à une maison sans porte, perdue dans la neige. Pendant qu'elles se dirigent vers le refuge, les deux femmes se fondent l'une dans l'autre, et Catherine devient Ujjala. Elle guide sa compagne à l'intérieur de la maison et contemple ensuite Catherine qui, au pied d'un sapin immaculé, commence à déballer des boîtes où elle se trouvera elle-même, à des âges divers, remontant le temps jusqu'à ce qu'elle ouvre celle à l'intérieur de laquelle elle a dix ans et où elle s'attendait.

« La montée du loup-garou » (2007 ; désormais *MLG*) est assurément l'une des plus denses de *Banc de brume*, mais aussi l'une des plus fascinantes. La quête identitaire de sa protagoniste, confrontée à l'irruption inexplicable d'un double dans sa vie et basculant peu à peu dans l'univers de cette nouvelle venue, est fantastique en soi, mais c'est surtout son réseau complexe de mises en abyme qui confère au texte une très forte teneur fantastique dans sa déclinaison onirique.

Catherine, qui se raconte en focalisation interne, est le seul personnage-narrateur de *Banc de brume* à porter un prénom. Cela s'explique peut-être par la spécificité de sa quête identitaire et des manipulations narratives qui en découlent, lesquelles restent étroitement liées au fantastique onirique du texte. En effet, Catherine doit rejoindre un double d'elle-même, auquel elle se joint : « Peu à peu, sans l'avoir cherché, je rejoins Ujjala. [...] Nos corps se fondent un instant, transparents, puis se traversent. C'est moi maintenant qui la devance et l'entraîne vers cette maison sans porte » (MLG : 68-69). En clausule, Catherine devient ce double et se contemple en train de découvrir plusieurs versions d'elle-même, jusqu'à ce qu'elle retrouve l'enfant qu'elle était :

Mes pieds sont nus. La cape est à présent sur mes épaules.
Je me retourne. Catherine est restée sur le seuil. Elle pleure. Elle a froid.
Je l'emmène près du feu. Je lui parle.
Dans les boîtes, au pied de l'arbre, il y a des poupées. Elles sont vivantes.
Chacune représente Catherine à une époque de sa vie. Il n'en tient qu'à elle [...] d'ouvrir les boîtes.

[...]

Un jour, à l'intérieur de la boîte qu'elle ouvrira, l'enfant aura dix ans.
L'enfant dira : « Je t'attendais » (MLG : 69).

La complexité de ce parcours se double nécessairement d'un jeu de focalisation dans lequel la narration demeure presque toujours au « je », mais où l'instance focalisatrice fluctue, se brouille (rappelant tant le procédé de la vision floue identifié par Lord dans son étude sur le fantastique que la narration évasive remarquée par Bourneuf dans la nouvelle onirique). Une fois le corps de son double traversé, Catherine parle d'elle à fois à la première et à la troisième personne, puisqu'elle est devenue Ujjala et que, par le fait même, cette dernière prend en charge la focalisation. Les rôles se sont inversés et, pourtant, les deux instances demeurent les fragments d'une même personne. De plus, la narration, qui passe du présent au futur simple dans la dernière section du récit (articulée par une ellipse), se concentre de plus en plus sur Catherine qui ouvre les boîtes, comme si Ujjala disparaissait ou focalisait uniquement sur cette dernière. Le « je »

s'efface au profit du « elle » et du « l' », puis revient en clausule, comme si les diverses parts de Catherine s'étaient révélées, manifestées chacune à son tour, puis se réconciliaient (ou allaient parvenir à le faire). On retrouve là une manipulation proche de ce qu'évoquait Gollut à propos de la tendance des récits de rêve à inclure des types de narration qui s'écartent des modèles narratologiques réalistes⁴. Les procédés narratifs se voient donc fortement mis à contribution dans ce passage afin d'illustrer le complexe jeu de « démultiplication » des instances du moi qu'expérimente Catherine, à travers ses efforts pour rejoindre, en remontant le temps vers l'enfance, une partie d'elle-même qu'elle avait oubliée et qui, au départ, l'effrayait.

Le titre de la nouvelle est, à ce sujet, fort bien choisi, puisqu'il évoque justement la résurgence (la « montée » de la vraie Catherine) d'une facette indomptée du soi, d'un double incontrôlable (le loup-garou, être fantastique dont l'humanité reste dominée par la part bestiale). Bien qu'Ujjala ne soit pas une créature maléfique (contrairement à ce que la tradition a attribué aux personnages lycanthropes), ses manifestations vont d'abord inquiéter la narratrice : « Tantôt, j'étais *prise de terreur*. Ujjala devait m'avoir épiée longuement pour me connaître aussi bien. Je me *sentais nue, démasquée, magnétisée* par cette femme-louve. *J'avais peur* qu'elle me dévore dans sa montée » (MLG : 63 ; je souligne) avant qu'elle réalise que cette inconnue fait partie d'elle-même et cherche à la « réunifier ». Les passages qui décrivent les jours suivant la réception de la première lettre d'Ujjala, jusqu'au moment où Catherine ouvre la troisième enveloppe, sont d'ailleurs ceux où le discours de la narratrice comporte le plus de connotateurs de fantastique (MLG : 63-66). L'irruption, dans sa vie, d'une inconnue qui semble tout connaître d'elle a de quoi inquiéter la narratrice, d'autant plus que cette dernière est relativement isolée pendant une bonne partie de l'intrigue ; cela accentue sa vulnérabilité et sa subjectivité, particulièrement lors de la réception et de la lecture des lettres. Par la suite, les connotateurs de fantastique

⁴ Cf. p. 153 de la présente thèse.

disparaissent au fur et à mesure que Catherine se rapproche de la Montée Loup-Garou, atténue sa solitude et assume son « destin ». Ce sera également le cas des modalisateurs et indices textuels du rêve, employés tant que Catherine angoisse et s'interroge sur l'identité d'Ujjala, et également sollicités lors de son trajet dans la neige vers la Montée Loup-Garou. Cependant, une fois que les deux femmes se sont « traversées » puis ont échangé leur identité, le texte ne présente plus aucun marqueur de fantastique ou d'onirisme.

Un élément spatial important, souligné dès l'incipit et fortement lié au fantastique onirique, traverse toute la nouvelle : la neige. Catherine fera ponctuellement référence à cette dernière, présente pendant toute l'intrigue, constante, lente, envahissante : « La neige continuait de tomber. L'inquiétude avait succédé à l'étonnement. Il n'y avait ni vent ni rafale. La neige était légère et lente, mais elle tombait sans cesse depuis plusieurs semaines » (*MLG* : 66). Plus Catherine se rapproche d'Ujjala, plus l'espace est envahi par la neige, engourdi, immaculé : « La neige a épaissi. Les flocons se resserrent et tombent plus rapidement. Mes pieds et mes mains sont gelés. Je n'arrive plus à me réchauffer » (*MLG* : 68). Évidemment, cette présence possède une puissante charge symbolique, qui évoque la « tempête intérieure qui s'amorce et qui, à l'instar du blanc tapis saisonnier effaçant le tracé des routes, balayera toutes les certitudes de la vie de Catherine. [Elle peut aussi] instaurer [...] un temps hors du temps, un temps sacré qui prédispose à la confrontation avec le double » (Deslauriers, 2003 : 209). De plus, l'intrigue culmine à l'approche de Noël, « la fête de la naissance de Jésus, l'enfant divin, et dans cette histoire, la narratrice doit se remettre au monde. Or l'enfant divin est un symbole du Soi et de la totalité » (*ibid.* : 208).

L'hiver crée donc un espace propice à l'enfermement, puis à l'ouverture sur l'inconnu et finalement sur soi, le tout dans une temporalité qui s'affranchit de la chronologie. Cela, même si Catherine évoque parfois certains repères temporels, surtout lorsqu'elle reçoit les lettres d'Ujjala

et qu'elle tente de déchiffrer leur sens – ainsi que les intentions (et l'identité) de leur destinatrice : « la première lettre m'est parvenue le mois passé » (MLG : 61) ; « les jours suivants » (MLG : 63) ; « le troisième jour » (MLG : 64) ; « Quelques jours plus tard » (MLG : 65) ; « cette deuxième lettre, reçue une semaine à peine après la première » (MLG : 65) ; « La nuit dernière » (MLG : 67). Cependant, dès que Catherine part rejoindre Ujjala, le texte ne renferme plus de repères temporels et laisse place à une sorte de ralentissement du temps et de l'action, en accord avec ce difficile parcours où elle doit faire de fréquentes pauses. La voyageuse constate même avoir « perdu la notion du temps » (MLG : 68). C'est également dans ce passage que la narratrice évoque le plus l'envahissement de la neige. De plus, cette section du récit est narrée au présent de l'indicatif, ce qui accentue la dimension verticale de la temporalité. Cette dernière sera complètement bouleversée en finale, une fois que Catherine et Ujjala auront pénétré dans la maison sans porte. Dorénavant, la chronologie s'effectue à rebours : « Elle remontera ainsi le fil du temps. Lentement. Comme la neige » (MLG : 69). Il faut préciser que la narration débute aussi au présent, le temps des deux premiers paragraphes de la nouvelle, après quoi la narratrice effectue une analepse, narrée à l'imparfait et au passé composé, où elle relate la réception des lettres mystérieuses, ses interrogations ainsi que sa décision de partir rejoindre Ujjala. L'agencement des temps paraît fort semblable à ceux des « Voyageurs blancs » et de « Soie mauve », où le présent est aussi utilisé afin d'encadrer le reste du récit, lui conférant une aura d'étrangeté, hors du temps.

Outre la neige, quasi omniprésente dans le récit, d'autres indications spatiales contribuent à élaborer le vaste réseau symbolique et de mises en abyme de ce dernier, réseau situé à la base du fantastique onirique présent dans la nouvelle. D'une part, l'endroit où Ujjala affirme résider est évoqué au début du texte : l'adresse, « *Montée Loup-Garou, Morin-Heights, PQ., J0R 1H0* » (MLG : 61), est inscrite à l'endos de l'enveloppe que tient Catherine. On s'attendrait à ce qu'un

nom pareil soit directement tiré de l'imagination de la nouvellière, surtout dans le cas d'Aude, dont les œuvres sont truffées d'éléments symboliques. Toutefois, il existe bel et bien un Chemin du Mont-Loup-Garou à Sainte-Adèle, non loin du véritable Morin-Heights, dans les Laurentides. Curieusement, le lieu du titre de la nouvelle est aussi le seul à détenir une certaine teneur référentielle. Lorsque la narratrice le lit, elle se remémore des souvenirs associés à son enfance, mais elle sent aussi qu'il a partie liée avec la transformation prochaine de son univers : « Suivait le nom du rang [...]. Ces mots évoquaient pour moi des histoires que ma grand-mère me racontait, des images de métiers à tisser, de collets, de lièvres raidis, des odeurs de laine et de fourrure. J'ai regardé dehors. Il neigeait à gros flocons. Montée Loup-Garou. Ce nom allait bien avec la neige » (MLG : 61-62). D'autre part, sur l'enveloppe de la première lettre, le prénom de l'expéditrice déconcerte Catherine, mais lui suggère aussi des images appartenant à son passé :

Le nom [...] était inscrit à l'endos, en majuscules : UJJALA. Peut-être un nom de boutique indienne, d'école de yoga ou de groupe de méditation transcendante. J'ai répété le mot, à haute voix, sans trop savoir comment le prononcer [...]. J'ai senti l'enveloppe. Elle ne sentait rien de particulier et pourtant, je me suis prise à penser à l'Orient, à l'encens, à la blanchisserie chinoise du quartier où j'habitais enfant, à la fumerie d'opium du *Lotus bleu* (MLG : 61).

Puisque la fin de la nouvelle verra Catherine réunie avec celle qu'elle était, enfant, ces souvenirs et images évoqués par la première lettre font office de présages ; de concert avec de nombreux autres éléments spatiaux, ils mettent en abyme son parcours ultérieur.

Certes, l'étrange prénom du double de Catherine a de quoi déconcerter. A-t-il été inventé par l'auteure ? Quelle est sa signification ? Chose certaine, on retrouve le prénom « Ujjala », tantôt féminin, tantôt masculin, chez les Hindous. Son sens pourrait être « lumière vive »⁵. Comme Catherine, lisant ce prénom, l'associe à l'Orient, cette origine semble plausible. L'idée d'une clarté brillante ainsi que le double genre du prénom s'inscrivent tout à fait dans la

⁵ Une recherche en ligne, dans plusieurs sites consacrés à la signification des prénoms, tend à le confirmer.

caractérisation du personnage, une guide qui permettra à Catherine de se réunifier et qui, à un certain moment, sera soupçonnée d'être un homme. Mais pourquoi l'Orient ? On peut penser que ce choix appuie la dynamique duelle du texte, où tout se dédouble dans un jeu d'échos : l'Orient, l'envers du monde, l'opposé de l'Occident et de sa rationalité, convient à Ujjala, la louve-garou qui représente aussi une part plus libre, plus mystique de Catherine. Dès le départ, cette dernière pressent d'ailleurs qu'Ujjala est liée à elle, sans comprendre pour autant qu'elle est son double : « Sur l'enveloppe, on avait écrit mon nom avec soin, à la main. L'écriture [...] ressemblait à la mienne, mais plus soignée » (MLG : 61).

Dès la réception de la première lettre, l'enveloppe se révèle truffée de signes, d'indices qui, avant même qu'elle n'ait lu le message qu'elle contient, mettront peu à peu Catherine sur la piste d'Ujjala et du lien profond qui les unit :

J'ai retourné l'enveloppe. Le timbre n'était pas d'une série courante. Il avait été émis pour Noël. Une poupée ancienne y était reproduite en entier. J'ai approché l'enveloppe de mes yeux. Sur la robe de la poupée, de minuscules fleurs *semblaient* dessinées. Je distinguais mal. Il *pouvait s'agir aussi bien* de petits personnages *ou* de la réplique même de la poupée du timbre. Une tunique bleue recouvrait la robe et en cachait la majeure partie. Seuls le col Claudine, les manches et le volant du bas apparaissaient.

L'oblitération masquait le bas du visage de la poupée (MLG : 62 ; je souligne).

En faisant irruption dans la vie de Catherine, cet objet, pourtant très concret, bouleverse sa perception, trouble sa vision, esquive ses efforts de le décrypter. Ce flou, énoncé par la narratrice, se voit aussi traduit par les modalisateurs et indices du rêve (en italiques). Dans ce passage, plusieurs liens analogiques mettant en abyme la quête de Catherine sont amorcés. D'abord, la lettre porte un timbre de Noël, dont la symbolique, tel que précisé plus tôt, rappelle la réunion de Catherine avec l'enfant qu'elle était. L'image reproduite sur le timbre comprend elle-même une mise en abyme : les motifs sur la robe ressemblent à la poupée qui porte le vêtement. De plus, cette image évoque Catherine, qui porte en elle plusieurs poupées vivantes (qui la représentent à

différents âges) : de multiples personnages contenus en un seul⁶. La robe que porte la poupée est presque entièrement dissimulée par une tunique bleue (la couleur des lettres qu'Ujjala envoie à Catherine), qui masquent leur sens. Du moins, ce dernier se dérobe à Catherine pendant un bon moment. Elle ne réussit à comprendre que très graduellement qui est Ujjala et ce qu'elle veut. Le choix de cette couleur semble aussi significatif, puisque Catherine l'associe à elle-même et à son incapacité à s'ouvrir, contrairement à ce qu'elle devine chez Ujjala, à qui elle attribue plutôt le mauve, teinte surnaturelle et mystique :

J'imaginai qu'Ujjala était une déesse. Des grappes de fleurs violacées se mêlaient à sa longue chevelure. Sixième chakra oriental. La tête. L'ouverture.

Moi, je restais figée au bleu. L'énergie refusait de me traverser entière. Elle bloquait même ma gorge et y formait en permanence une boule compacte.

Ujjala, de sa Montée Loup-Garou, m'appelait à elle pour m'irradier, m'électriser, me faire passer au mauve (MLG : 63).

Le bleu de la tunique de la poupée, le bleu de l'enveloppe, le bleu de Catherine : la récurrence de cette couleur froide appuie certainement l'état statique et « désunifié » de la protagoniste au début de la nouvelle. Elle devra, si elle cède aux exhortations d'Ujjala, « passer au mauve », rejoindre cette créature surnaturelle (qui n'est pas sans rappeler la femme aux écharpes de « Soie mauve »⁷), s'incarner, (re)devenir entière. Ainsi, l'irruption de l'inexpliqué dans sa vie prend d'abord une teinte bleutée, ce qui tend à présager son parcours, puisqu'« [i]mmatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire. [...] Entrer dans le bleu c'est un peu comme Alice au Pays des

⁶ On trouve cette mise en abyme à quelques reprises dans *Banc de brume*, notamment dans « La poupée gigogne » (2007) où elle fait office de métaphore centrale. La protagoniste de cette nouvelle, une adolescente anorexique vivant en foyer d'accueil, projette sa profonde solitude, son déracinement et son besoin de retrouver sa mère dans des poupées russes qu'elle dessine, découpe puis reconstitue. Lord observe que, chez Aude, la « poupée gigogne [est un] [...] thème récurrent [...]]. La vie semble ainsi parfois faite de petits contenants qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des poupées russes. Pour se libérer, les personnages de Aude doivent passer par une étape d'enfermement qui les oblige à se réinventer [...] » (2006 : 12).

⁷ Deslauriers indique l'étroite parenté entre les deux nouvelles : « Le mauve et les grappes de fleurs violacées réfèrent ici, on ne peut plus explicitement, à la couleur des yeux et à la chambre aux lilas de la créature aux écharpes de "Soie mauve" qui, dans son aisance à mourir et à renaître, à apparaître et à disparaître, s'apparenterait à la fois à une sorcière et / ou à une déesse, sorcière / déesse qui réussira sa métamorphose. Peut-on parler de hasard si [...] "Soie mauve" précède tout juste "La montée du loup-garou" ? » (2003 : 214)

merveilles, passer de l'autre côté du miroir » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 129). C'est ce que fait Catherine, au fur et à mesure que les lettres déstabilisent son quotidien, et encore davantage lorsqu'elle part rejoindre Ujjala. Enfin, sur le timbre, le visage de la poupée est dissimulé par l'encre de l'oblitération. On peut y voir la mise en abyme de l'identité cachée d'Ujjala, tout comme cela évoque le « blocage » dont parle Catherine, qui l'empêche de s'épanouir autant que sa « jumelle ».

La figure de la demeure de Catherine, située dans une ville inconnue⁸, d'où Catherine lit les lettres d'Ujjala, est peu décrite, la narratrice privilégiant plutôt certains objets porteurs de sens et laissant libre cours à ses inquiétudes et à son questionnement à propos d'Ujjala. La seule partie de la maison qu'elle détaille reste un endroit lié à l'écriture et à la lecture, un « petit secrétaire de bois [...] installé à l'étage, devant une fenêtre au bout du couloir » (*MLG* : 64). Catherine s'y installe trois jours après avoir reçu la première lettre. Partagée entre la peur et la joie, ne sachant si elle doit ou non partir à la rencontre d'Ujjala, elle a du moins décidé de répondre à sa missive. La brève description du lieu où elle tente d'écrire renferme elle aussi des éléments mettant en abyme son parcours ainsi que la finale de la nouvelle. Le bois du meuble évoque l'endroit où se rendra Catherine en compagnie d'Ujjala : une maison perdue dans la neige et un sapin qui y pousse, « relié au sol par ses racines. Il a surgi à travers les lattes de bois franc du plancher » (*MLG* : 69). Lorsqu'elle entame la première lettre à son double, qu'elle décide de communiquer avec elle (même si elle finira par brûler ce qu'elle a écrit), Catherine fait aussi un premier pas vers leur réunion, le secrétaire de bois établissant un lien analogique avec la maison où Catherine réunifiera toutes celles qu'elle est. La position du meuble dans la maison de la narratrice s'avère elle aussi signifiante, car il est situé en hauteur (« à l'étage »), à l'extrémité d'un corridor qui

⁸ On déduit, grâce à l'unique recours à la toponymie, que la ville se trouve fort probablement au Québec, puisque la narratrice part en voiture rejoindre la maison d'Ujjala dans la Montée Loup-Garou.

donne sur une fenêtre. L'élévation, la localisation à l'issue d'un passage étroit⁹ et l'ouverture constituent tous des éléments de la quête de Catherine, symbolisés par l'endroit où elle a choisi de placer le secrétaire. Enfin, le papier à lettres demeure dissimulé par un « panneau qui ferm[e] l'écritoire » (*MLG* : 64). L'action de découvrir un élément dissimulé rappelle le cheminement que Catherine devra effectuer pour (re)connaître Ujjala (le visage oblitéré de la poupée appuyait aussi cette mise en abyme).

Comme pour enfoncer davantage la narratrice dans un réseau de correspondances (ici, tant au sens propre que figuré !), même le papier qu'elle possède fait écho à sa relation avec Ujjala, et à sa connaissance « latente » de leur lien. Deux types de papier à lettres se trouvent à la disposition de Catherine. Leurs illustrations s'avèrent fort symboliques : elles « reproduis[ent] des tableaux d'un peintre scandinave » (*MLG* : 64). Pourquoi indiquer l'origine nordique du peintre ? Peut-être pour signaler l'omniprésence de l'environnement hivernal et, par extension, du temps mythique et fantastique sans cesse rappelé par la chute de la neige et la venue prochaine de Noël. Chose certaine, les images sur le papier à lettres accentuent la mise en abyme déjà élaborée : « Sur l'un, deux femmes marchaient le long d'une grève où l'eau venait sans bruit écumer à leurs pieds. Elles se parlaient tout bas. Sur l'autre, deux fillettes se tenaient, à demi vêtues, près de leur lit. L'une laissait traîner au bout de son bras gauche une poupée qui lui ressemblait. La toile était titrée : *La mère et ses petites filles*. Aucune mère n'y était représentée » (*MLG* : 64).

Mentionnons en outre que, dans la description de la première image, la sollicitation des éléments sonores, incongrue dans le cas d'une image à deux dimensions, a pour effet d'accentuer le décalage vers l'irréel : comment Catherine sait-elle que l'eau ne fait aucun bruit ? Comment

⁹ Je rappelle que Catherine, pour rejoindre Ujjala, doit traverser un espace de ce type : « Les routes où je m'engage sont étroites [...]. Parfois, le passage est si ténu et les remparts si hauts que j'ai l'impression d'être [...] dans des tranchées [...] » (*ibid.* : 67).

peut-elle connaître l'intensité sonore de la conversation des deux femmes ? Ces détails indiquent qu'un univers « autre » est en train de remplacer celui de Catherine. Ils suggèrent également l'intimité et le secret, celui de l'identité partagée de Catherine et d'Ujjala, ainsi que la part oubliée de l'enfance de Catherine, qu'elle retrouvera. La dualité au cœur de ce mystère se répercute dans tout le passage : deux femmes, deux fillettes (qui sont sœurs, selon le titre du tableau), une enfant tenant une poupée à son image (elle la laisse traîner, comme si elle se rappelait plus ou moins son existence), une mère manquante (même cette absence est porteuse d'étrangeté : pourquoi en parler si elle n'est pas là ? Elle peut rappeler les autres Catherine – oubliées, absentes pour l'instant – qui apparaîtront à la fin du récit). Même les éléments spatiaux ont une valeur symbolique : une grève où les vagues écument aux pieds des femmes, puis un lit. Il paraît tentant de les interpréter comme étant l'inconscient, le rêve et la mémoire qui s'éveilleront bientôt chez Catherine. La nudité des pieds des femmes renvoie à la clause, puisque Catherine et Ujjala y apparaissent pieds nus¹⁰. Le fait que la fillette, sur le deuxième ensemble de papier à lettres, tienne la poupée du bras gauche a aussi son importance et contribue à la symbolique duelle du texte. On sait que la gauche détient une symbolique double. D'une part, la tradition chrétienne en a fait « le côté femelle, par opposition au droit qui serait mâle. Étant femelle, la gauche est également nocturne et satanique, selon d'antiques préjugés, par opposition à la droite, diurne et divine » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 370). À la lumière de cette interprétation, la petite fille tenant la poupée pourrait référer à Catherine, plus ou moins consciente de son lien avec sa « jumelle » Ujjala, la louve-garou, sa part inconnue et menaçante. Celle-ci n'a pourtant de néfaste que les apparences, puisque sa venue dans la vie de Catherine va se révéler bénéfique. C'est ici que l'aspect positif de la gauche entre en ligne de compte : « il faut

¹⁰ La nudité des pieds, chez Aude, semblent suggérer la pureté, ou du moins, la transition vers un état d'apaisement, de dépouillement nécessaire. C'est le cas de la narratrice des « Voyageurs blancs » et de ses trois compagnons en route vers des lieux meilleurs, dont les « pieds sont nus » (*LVB* : 40).

bien reconnaître au côté gauche, ou femelle, qu'il conditionne la vie elle-même, puisqu'il est le côté du cœur » (*ibid.* : 372). La présence d'Ujjala dans la vie de Catherine, bien qu'elle l'effraie au départ, ne va-t-elle pas lui permettre de se libérer, de se réunifier ? La position de la poupée le préfigure.

Tout ce matériel d'écriture, pour capital qu'il soit dans l'interprétation de la nouvelle et dans l'élaboration du fantastique onirique, ne permet pas immédiatement à Catherine d'élucider le mystère qui entoure Ujjala. Le papier illustré lui semblant inadéquat, elle tente de rédiger, sur des feuilles vierges (dont la blancheur évoque la neige), une première lettre aux propos belliqueux. En la relisant, Catherine constate qu'elle s'est emportée, puis se met à s'inquiéter : « J'ai eu peur que, par télépathie ou quelque autre pouvoir, Ujjala ait accès à ce que je venais d'écrire. J'ai brûlé cette lettre par crainte de possibles représailles » (*MLG* : 64). Alors, « [p]our conjurer le sort », Catherine décide d'utiliser le papier « sur lequel les deux amies marchaient » (*MLG* : 64) et entame une nouvelle lettre. Le résultat ne la satisfait pas davantage :

Cette fois, je suis tombée dans l'excès contraire. Sans relever l'insolite et l'indiscrétion de sa lettre, je parlais à Ujjala comme si vraiment un lien fort et intime nous unissait.

La nuit était tombée. Les flocons descendaient toujours dans un ralenti surprenant.

J'ai relu ma lettre. Elle était mièvre et insipide.

Je l'ai brûlée aussi (*MLG* : 64-65).

Ces deux tentatives avortées de répondre à Ujjala indiquent tout de même que Catherine, reconnaissant les réactions contradictoires que l'inconnue lui inspire, sent la dualité présente chez cette dernière, avant de se laisser peu à peu contaminer par son univers « surnaturel ». À la suite de cette séance d'écriture, épuisée, la narratrice choisit de sombrer dans le sommeil et de mettre Ujjala de côté. Quoi qu'il en soit, la répétition des éléments doubles se poursuit, tout comme la neige et son temps vertical.

Suit une ellipse, jusqu'à la réception de la deuxième lettre, « [q]uelques jours plus tard » (MLG : 65). Cette fois, le mystère se dissipe un peu, grâce aux symboles placés sur l'enveloppe : « L'oblitération ne masquait pas la figure de la poupée sur le timbre. C'était la même poupée que sur mon papier. Pas de doute ! Je me suis alors souvenue que cette poupée m'avait suivie dans mon enfance » (MLG : 65). La répercussion du passé (la poupée que Catherine possédait enfant) sur deux éléments du présent (la poupée du timbre et celle du papier) et l'accumulation ainsi créée relèvent du fantastique onirique. De plus, cette répétition consolide les liens entre Catherine et Ujjala, tout en annonçant la finale, où Catherine découvrira, dans des boîtes, plusieurs poupées vivantes à son effigie. Tous les personnages féminins, dans ce récit, ne constituent en fait qu'une seule et même personne, qui demande à être réunifiée : c'est du moins ce que suggère la mise en abyme des poupées, les sœurs-gigognes de Catherine.

Comme si l'abondance des signaux visuels devait inévitablement favoriser un rapprochement, la « seconde lettre [est] un plaidoyer amoureux » (MLG : 65). Ujjala tente de convaincre Catherine de maintenir le lien qui existe entre elles. Le ton intime et les anecdotes véridiques fournies par Ujjala déconcertent la narratrice, qui en vient à se demander si Ujjala ne serait pas un homme : « À cause du ton, j'ai cru un instant qu'Ujjala était [...] *peut-être* un ancien amant ou un parent proche » (MLG : 65 ; je souligne). Or, cette hypothèse n'étant pas assez vraisemblable, Catherine opte pourtant pour des explications de moins en moins rationnelles :

Cela allait plus loin. Ujjala [...] ne décrivait que des situations que j'avais vécues seule, *mais* elle en parlait exactement *comme si* elle avait été présente.

Je me suis imaginé qu'Ujjala était une sœur jumelle, mon double exact, de qui très tôt j'aurais été séparée. *Malgré* le temps et l'espace, Ujjala m'aurait suivie partout grâce au pouvoir d'une télépathie gémellaire que je ne partageais *pourtant* pas avec elle. [...]

J'ai relu les deux lettres en *supposant* qu'Ujjala était ma sœur jumelle. [...] *Mais* l'énigme demeurerait entière. Je ne *croyais pas vraiment* à mes propres spéculations (MLG : 65-66 ; je souligne).

L'incertitude de Catherine, le décalage entre les manifestations d'Ujjala et ce qui relève du plausible, sont appuyés par les modalisateurs ; l'ambiguïté de la situation se traduit également par les conjonctions typiques du rêve. Le mystère persiste et Catherine se sent de plus en plus « traquée » (*MLG* : 66), mise à nu. Une fois sa lecture terminée, et juste avant que le récit ne présente une nouvelle ellipse, Catherine réagit de manière significative : « Je me suis levée et je suis descendue » (*MLG* : 66). Bientôt, Catherine décidera de partir à la rencontre d'Ujjala. Ce faisant, elle entame une descente symbolique en elle-même, à l'issue de laquelle il lui sera possible de se retrouver. La mention de ce mouvement indique qu'elle franchira bientôt une étape dans sa quête d'autant plus que, jusque là, Catherine était restée plutôt passive et statique (exception faite de sa montée à l'étage pour tenter de fournir une réponse à Ujjala).

Les jours passent, la neige tombe et la persistance du mystère, conjuguée à la présence constante d'Ujjala autour de Catherine, la rendent vulnérable. Lors d'une sortie, cette dernière est convaincue de l'avoir aperçue, sans pouvoir l'expliquer :

À la maison, Ujjala m'obsédait. J'avais l'impression d'être suivie, épiée.

Dehors aussi, je sentais sa présence partout. Un jour, je l'ai vue. Elle était debout derrière un comptoir dans un grand magasin. Elle me regardait. [...] Elle a souri et s'est détournée lentement. J'ai hâté le pas. Elle a disparu. Je ne sais pas à quoi je l'ai reconnue. Mais c'était elle. J'en suis sûre (*MLG* : 66).

Cette étrange rencontre n'est pourtant pas remise en cause par Catherine. Tout se passe comme si l'apparition « visuelle » du surnaturel la poussait à modifier son comportement. Après avoir aperçu Ujjala, elle ne rentre pas chez elle (pourtant, elle occupait exclusivement ce lieu depuis le début). Le lendemain matin, de retour à la maison, Catherine vérifie le courrier, « espér[ant] et craign[ant] en même temps y trouver l'enveloppe bleue et la poupée du timbre » (*MLG* : 67). Elles s'y trouvent. Dans l'enveloppe, un seul feuillet, à l'écriture « nerveuse et tremblée » (*MLG* : 67), dans lequel Ujjala affirme qu'elle mourra si Catherine ne se rend pas à la Montée Loup-Garou pour Noël. Cette dernière se rend à l'évidence : elle doit aller rejoindre Ujjala.

La neige tombe de plus en plus, entrave l'accès à la demeure de la narratrice¹¹ et menace de recouvrir la ville entière, donnant l'impression qu'elle travaille à ensevelir, à faire disparaître l'ancienne vie de la protagoniste. Pendant ce temps, Catherine se prépare : « Je fais le tour de la maison. Au rez-de-chaussée, la neige bouche certaines fenêtres. À mon retour, la maison aura peut-être disparu. La ville aussi. J'arrose quand même les plantes et je nourris le poisson rouge » (MLG : 67). Elle ne semble plus étonnée par l'intensité redoublée de la neige et par son accumulation surnaturelle, comme si elle acceptait enfin que sa vie ait basculé dans l'univers d'Ujjala. La chute de neige atteint son point culminant alors que Catherine s'achemine en voiture vers son double : « Les routes où je m'engage sont étroites et dangereuses. Plusieurs sont fermées. Je dois rebrousser chemin, effectuer de longs détours » (MLG : 67). Le trajet de Catherine, au milieu d'une blancheur éblouissante où « [m]ême la nuit reste imprégnée d'une lumière diffuse » (MLG : 68), est ponctué de nombreux arrêts, nécessaires pour qu'elle reprenne des forces. Lors de ces pauses, elle reçoit l'aide d'adjuvants bien peu « réalistes » : « À chaque étape, les gens m'accueillent *comme s'ils* m'attendaient pour m'aider à poursuivre. Personne ne me questionne ou ne tente de me détourner de mon projet » (MLG : 68 ; je souligne). Le modalisateur « comme si » indique que Catherine semble déceler le caractère insolite de ses hôtes, sans toutefois s'en formaliser. Le détachement de ces adjuvants ainsi que leur présence répétée à chaque étape les apparentent aux figurants d'un rêve, pas plus « réels » que le décor dans lequel ils prennent place.

Catherine s'enfonce donc de plus en plus dans la « dimension » verticale et hivernale d'Ujjala, dont l'espace évoque d'ailleurs « une fosse » et « des tranchées » (MLG : 67) ; elle descend sous la neige en même temps qu'elle entre en elle pour se réunir. Mais, pour le moment,

¹¹ Le geste qu'elle pose à ce moment est symbolique : « Du pied, j'ai enlevé la neige entassée devant le seuil de la maison pendant la nuit » (MLG : 67). Il figure sa décision de se libérer, de s'émanciper, de passer totalement à la clarté d'Ujjala.

la protagoniste est en transition et sa vision, constamment sollicitée, est confrontée au brouillage de cet espace fantastique : « Mon attention se concentre sur le mince tracé blanc qui se distingue à peine des remblais, du ciel et de l'air aussi blancs » (*MLG* : 68). Au cours de son trajet, elle devra affronter la neige qui tombe de plus en plus, le gel qui l'engourdit, ainsi que des visions : « J'ai des hallucinations. J'aperçois quelqu'un qui court sur la route. Il vient vers moi, avec des grands gestes. Je freine brusquement. Je dérape. À l'instant du choc, la vision disparaît » (*MLG* : 68). Est-ce une dernière manifestation de la rationalité qu'elle s'apprête à quitter ? Chose certaine, c'est à ce moment que Catherine constate ne plus avoir de prise sur le temps, tandis qu'elle « grav[it] une longue pente qui n'en finit pas » (*MLG* : 68) et qu'elle entame sa remontée après avoir erré dans la blancheur et le gel. Une ellipse fait totalement basculer Catherine dans le temps mythique ainsi que dans l'univers d'Ujjala. Ce changement se traduit en outre par la disposition du texte, plus aéré, regroupé en paragraphes plus brefs, tout comme les phrases qui les composent.

Ainsi, de l'autre côté de l'ellipse, la voiture de Catherine s'est immobilisée. Celle-ci aperçoit enfin Ujjala :

Au milieu de la route, à cent mètres de moi, Ujjala. Dans sa main gauche, elle tient un masque blanc de plumes d'oiseau.
Je descends du véhicule et me dirige vers elle.
Lentement, elle se retourne. Elle porte une longue cape souple. Elle est pieds nus. Elle avance sans bruit. Elle m'entraîne vers une maison [...].
Je la suis sans efforts (*MLG* : 68).

La rencontre avec le double recèle elle aussi son lot d'éléments symboliques, à lier au réseau de mises en abyme du texte. D'une part, le fait qu'Ujjala tienne le masque dans sa main gauche (dont la symbolique demeure valide), que ses pieds soient nus et qu'elle « avance sans bruit » fait écho aux ensembles de papier à lettres que Catherine possédait, et dont les éléments permettaient de tracer un lien entre les deux personnages, tout en fournissant des indices sur le dénouement du

récit. Par ailleurs, la nudité des pieds d'Ujjala (en plein hiver) appuie sa nature fantastique ou, du moins, son caractère insolite. Ensuite, l'objet que tient Ujjala, un masque, rappelle le visage de la poupée dissimulé sur le timbre : maintenant, Catherine se révèle, l'oblitération a disparu, et elle accède à ce qui était demeuré secret. De plus, comme « le masque, notamment sous ses aspects *irréels* et animaux, est la *Face divine* et plus spécialement la face du soleil, que traverse le rayonnement de la lumière spirituelle » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 615), on peut comprendre qu'Ujjala est bel et bien présente afin de libérer Catherine, de la faire accéder à une existence plus harmonieuse. On se souviendra que Catherine soupçonnait d'ailleurs sa nature divine (MLG : 63). Cela dit, le masque peut également évoquer ceux qui parent le visage des défunts lors de rites funéraires. En ce sens, l'objet que tient Ujjala annoncerait la mort (symbolique) d'une certaine part de Catherine, celle qu'elle doit laisser derrière afin de redevenir entière. De fait, les plumes d'oiseau blanches¹² qui garnissent le masquent appuient l'idée de liberté, de pureté à venir et la temporalité verticale (le blanc de la neige) dans laquelle évolue désormais Catherine.

C'est dans la maison où elle se dirige que Catherine se réunira. Lorsqu'elle l'aperçoit, Catherine expérimente encore un flou visuel, ce que la narration traduit par l'emploi d'un modalisateur : « j'aperçois les formes et les lumières *comme* au travers du givre » (MLG : 68 ; je souligne). Le caractère onirique de ce lieu est annoncé par le fait qu'il ne possède pas d'entrée, cette caractéristique l'apparentant à une boîte, voire à un œuf, où Catherine devra pénétrer afin d'éclore à nouveau¹³. C'est en route vers cette demeure que les deux femmes se fondent l'une

¹² Ces plumes rappellent celles des « Voyageurs blancs », où les oiseaux annoncent une promesse d'épanouissement pour les passagers et où le blanc signifie aussi le passage d'un état douloureux à la sérénité.

¹³ Est-ce un proche parent du « tunnel ovoïde » (LVB : 40) que devait traverser la narratrice des « Voyageurs blancs » ?

dans l'autre et que Catherine devient Ujjala, phénomène qui préfigure d'ailleurs le mouvement « surnaturel » que la protagoniste devra effectuer pour pénétrer dans la maison sans porte.

La narration ne rend toutefois pas compte de cette transition, une nouvelle ellipse la passant sous silence. Catherine se retrouve ensuite à l'intérieur, dans un lieu qui doit peu au réalisme :

Le sol de la grande pièce où je pénètre est blanc. Une fine neige tombe lentement du plafond. À droite, au fond, se dresse un sapin illuminé de chandelles. L'arbre est relié au sol par ses racines. Il a surgi à travers les lattes de bois franc du plancher et a poussé longuement, d'année en année, en attente de ce Noël. Il est plein de petits oiseaux blancs dont les ailes bruissent dans l'air calme.

Autour de l'arbre, de grandes boîtes enrubannées se sont accumulées au fil des ans. Certaines sont presque entièrement recouvertes de neige. D'autres viennent à peine d'être déposées (*MLG* : 69).

Le gîte contient une série de motifs symboliques déjà apparus en cours de récit (la neige – qui tombe maintenant en finesse, le blanc, le bois, les oiseaux), tous conjugués de façon à indiquer que la quête de Catherine achève. Parmi eux, l'arbre qui s'élève à travers le plancher et les oiseaux qui s'y agitent doucement appuient cet effet d'élévation. D'autres indices chargés symboliquement s'ajoutent : Catherine se rapproche d'un feu, élément évoqué lorsqu'elle a brûlé les lettres adressées à Ujjala. Cette fois, le feu ne marque plus l'incommunicabilité. Au contraire, Ujjala rapproche Catherine de ce dernier et se met à lui parler (*MLG* : 69). Puis, sous l'arbre de Noël¹⁴, Catherine, pendant plusieurs années, « ouvrira [d]es boîtes à rebours » (*MLG* : 69). Dans ces dernières se trouvent des poupées vivantes, manifestations typiques de la « démultiplication du moi », que leurs répliques sur le timbre et le papier à lettres annonçaient déjà. Au terme de cette difficile entreprise (« Catherine se désespérera, voudra repartir, m'injuriera » [*MLG* : 69]), la protagoniste retrouvera l'enfant qu'elle était à dix ans et conclura sa quête identitaire, sa

¹⁴ La narratrice précise que le sapin se situe à droite. Auparavant, elle faisait plutôt référence à la gauche (à propos de la poupée, du masque). Ce changement intervient-il pour illustrer l'inversion qui a eu lieu entre Catherine et Ujjala ?

« montée ». L'âge attribué à l'enfant s'allie aux autres symboles pour annoncer la réunification de Catherine. En effet, ce nombre « a le sens de la totalité, de l'achèvement, celui du retour à l'unité, après le développement du cycle des neuf premiers nombres. [...] [S]ymbole de la création universelle, [...] dix [exprime] aussi bien la mort que la vie, leur alternance, ou plutôt leur coexistence, étant liée à ce dualisme » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 359). Placé en finale, le nombre dix va jusqu'à mettre en abyme le parcours de l'héroïne ainsi que son passage à travers une mort symbolique, jusqu'à sa réunification, où elle se trouve entière et renouvelée¹⁵.

Tel que je le soulignais précédemment, la variation des pronoms balise également ce parcours, puisque le temps où Catherine ouvre les poupées est narré au « elle », tandis que, dans la clausule, Catherine-enfant parle au « je ». De même, le choix des temps verbaux contribue à déployer le fantastique onirique : dès que Catherine commence à sortir les poupées de leurs boîtes, la narration passe au futur simple. Pourtant, ce faisant, elle effectue une remontée vers le passé. Un paradoxe temporel est ainsi créé, renforçant le temps vertical déjà signalé par le froid et la blancheur.

Au plan de l'agencement des figures spatiales de la nouvelle, on constate une forte présence de l'enchaînement, au fur et à mesure que Catherine évolue dans sa quête et qu'elle passe de sa maison à l'extérieur hivernal, puis à la maison d'Ujjala. Pourtant, le texte laisse aussi place à une forme d'alternance (consolidant l'aspect duel du récit) entre l'intérieur et l'extérieur. Chez elle, Catherine prend ponctuellement soin de rappeler qu'il neige dehors. Cet élément s'insère tel un refrain, entre les autres éléments spatiaux du texte (les lettres, le secrétaire, le papier), et ce, tant que Catherine demeure chez elle. Puis elle sort faire des courses, passe une

¹⁵ En approfondissant davantage la symbolique du nombre dix, on apprend qu'il « est la formule binaire correspondant au 2 dans les calculatrices électroniques : ce qui confirme son sens, à l'origine du multiple et de la manifestation, ainsi que son rôle totalisateur » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 359). Cette interprétation rend le nombre encore plus signifiant dans le contexte du fantastique onirique, où les dédoublements abondent. En outre, elle s'inscrit comme une mise en abyme supplémentaire de la dualité unissant Catherine et Ujjala.

nuit ailleurs et revient chez elle, le temps de faire ses bagages. Elle part ensuite en voiture vers Ujjala. Après l'avoir rencontrée, elle se dirige vers la maison sans porte, où elle pénètre. L'alternance constante entre intérieur et extérieur met en abyme la relation entre Catherine et Ujjala, leur dualité (deux parties de la même femme), ainsi que le parcours intérieur de Catherine qui hésite longtemps (et reste donc scindée) avant d'accepter de se réunifier. Il ne serait pas fortuit non plus que Catherine quitte la ville afin de rejoindre Ujjala, puisque selon Gaëtan Brulotte, « [les personnages] d'Aude privilégient la campagne sur la ville pour leurs entreprises d'épanouissement. La nouvelliste établit d'ailleurs une étanchéité territoriale entre l'espace urbain et le monde rural. [...] L'espace naturel loin de la ville n'est pas seulement libérateur, il est aussi salvateur » (2002 : 126-127).

Bref, tout dans « La montée du loup-garou » est affaire de dédoublement, d'échos, de « démultiplication ». Comme plusieurs textes d'Aude, cette nouvelle se pose en « récit initiatique où l'objet de la quête du héros tourmenté n'est autre que lui-même » (Péan, 1999 : B-2). Le fantastique onirique investit l'ensemble du texte, montrant hors de tout doute que cette pratique allie très étroitement choix scripturaux et intrigue insolite. La richesse symbolique, métaphorique et stylistique de la nouvelle, ainsi que sa finale résolument euphorique, m'amènent à la considérer comme étant porteuse de l'essence du recueil (ce que suggère sa position quasi centrale à l'intérieur de ce dernier). Le parcours de Catherine, à travers un espace dont chaque constituante est une balise de son monde intérieur, et son abandon du monde « réel » pour un univers davantage en accord avec sa vérité et son identité profondes, proclament la nécessité de « dialoguer avec notre ombre et [de] nous en faire une alliée » (Lahaie, 2007 : 13).

« Fêlures »

Une femme qui tente d'achever son autoportrait en est empêchée par l'apparition récurrente d'un bruit de verre éclaté, qui gâche l'illustration. Persuadée qu'elle disparaîtra si elle n'arrive pas à achever sa reproduction d'elle-même, la femme s'y essaie à plusieurs reprises et utilise chaque fois une nouvelle technique ainsi qu'un nouveau support. Malgré tout, le bruit réapparaît toujours, détériorant son œuvre. Un jour, la femme comprend que le son, de plus en plus fort, vient de très loin en elle. Graduellement, des fissures apparaissent sur son corps, comme s'il était devenu de verre. Puis elle s'effrite : des fragments se détachent d'elle, jusqu'à ce que tout son être se désagrège.

Dans « Fêlures » (2007 : désormais *F*), Aude présente des lieux plus restreints que dans les autres textes que j'ai tirés de *Banc de brume* ; toutefois, les éléments spatiaux qui y figurent restent tout autant symboliques et analogiques. Dépourvu de référentialité, l'espace de « Fêlures » est constitué d'une figure d'ensemble, la résidence de la narratrice, pré-codée et très partielle¹⁶, où la narratrice demeurera tout au long du récit, du moins, jusqu'à sa « dissolution ». Au début du texte, quelques éléments composant le décor de la maison sont brièvement évoqués, mais la narration – et par le fait même la description, très morcelée – se concentre davantage sur deux figures : le corps représenté (sur divers supports) de la narratrice, sans cesse recommencé, et son corps « physique », de plus en plus menacé par le bruit incongru, jusqu'à ce qu'il s'effondre. Ces dernières figures symbolisent l'identité que la protagoniste tente de « conquérir ». Cependant, cette entreprise pour se définir, pour s'envisager entière, demeure vaine puisque le corps, qu'il soit sur papier ou fait de chair, est menacé par la désagrégation. De l'aveu de l'auteure, ses personnages sont souvent aux prises avec « des situations difficiles, parfois extrêmes, mais ce

¹⁶ Correspondant à la définition que donne Pierre Tibi de l'espace nouvellier, un espace « fragmentaire, [...] incompl[et], [à la] structure lacunaire » (1995 : 39).

sont des battants (pas des victimes) qui refusent l'inauthenticité et les jougs de toutes sortes. Ils veulent à tout prix préserver leur intégrité (quitte à en mourir, s'il le faut) » (Lord, 2006a : 8). De fait, même s'ils semblent vains, les multiples gestes posés par l'héroïne de « Fêlures », qui tente de s'approprier son corps en le représentant intégralement sur papier, s'inscrivent bien dans « [l]a quête de l'identité [qui] est au cœur de plusieurs de [s]es personnages » (*ibid.* : 9).

Le choix narratif a d'ailleurs de quoi étonner : nous sommes en présence d'une narratrice autodiégétique anonyme, comme c'est souvent le cas chez la nouvellière. Toutefois, cette narratrice disparaît à la fin du récit : la clause laisse comprendre que « la femme fêlée se défait comme un vase brisé ; elle se réduit en poudre » (Lord, 1993 : 172). Or, la nouvelle, écrite à l'imparfait et au passé simple¹⁷, narre a posteriori la dissolution de l'héroïne. Comment cette dernière peut-elle raconter son histoire ainsi ? Où est-elle ? A-t-elle survécu à son effritement ? Déjà, cette posture narrative penche en faveur du fantastique. Cette nouvelle pourrait fort bien se faire passer pour un récit second où une rêveuse raconterait le songe dans lequel elle s'est désintégrée. Toutefois, le texte ne fournit aucune piste en ce sens. La narration adopte les apparences d'un récit second, mais qui existerait sans aucune trace de récit premier. Voilà une particularité narrative qu'on peut rattacher au fantastique onirique. De fait, la narration de « Fêlures » crée un réseau de répétitions et d'analogies qui appuient ce dernier. Comme le texte reste très bref (à peine trois pages), les répétitions auront tendance à se manifester davantage dans la structure des paragraphes, la syntaxe et le lexique, créant même, dans certains passages, une cadence anaphorique. Par exemple, à la page 93, quatre paragraphes sur six débutent par le pronom « je ». Ceux-ci décrivent les dernières actions de la narratrice qui, paniquée, tente une dernière fois de se peindre, puis n'a d'autre choix que de constater sa métamorphose en créature de verre vouée à être pulvérisée. Ces quatre paragraphes, où la première personne du singulier

¹⁷ Elle diffère en cela des autres textes sélectionnés, qui faisaient un usage prédominant du présent de l'indicatif.

s'exprime chaque fois tel un rappel désespéré de son existence, sont suivis par la clausule, une brève phrase où le « je » a cédé la place au « il », indiquant la disparition physique de la narratrice.

L'incipit se distingue de ceux des trois nouvelles précédentes. Alors que ces dernières débutaient toutes par une référence visuelle à l'espace (ou du moins à un objet signifiant dans la symbolique du texte)¹⁸, « Fêlures » s'ouvre sur une indication sonore : « Il y eut un bruit de verre brisé » (*F* : 91). Au cours du récit, la narratrice fera mention à plusieurs reprises de ce bruit, allant même jusqu'à répéter exactement ces premiers mots lors d'un épisode ultérieur, renforçant ainsi l'effet de répétition, de temps vertical présent dans le texte. Bien que ce dernier, tel que précisé plus tôt, ne soit pas rédigé au présent de l'indicatif, sa temporalité demeure floue, et ce, malgré la présence de plusieurs indicateurs : « Depuis des semaines » (*F* : 91) ; « Dès l'aube » (*F* : 91) ; « Un jour » (*F* : 91) ; « des heures » (*F* : 91) ; « Le lendemain » (*F* : 92) ; « longtemps » (*F* : 92) ; « Un autre jour » (*F* : 92) ; « Ce jour-là » (*F* : 92) ; « Le temps passa » (*F* : 92). Ces derniers n'ont pas tellement pour effet de préciser le déroulement des faits ; ils indiquent plutôt que les tentatives de la narratrice se répètent, se ressemblent... prennent place dans une dynamique plus analogique que chronologique. Le fait que nombre de ces indications prennent place en début de paragraphe accroît le rythme anaphorique à la nouvelle, comme si chaque occurrence devait constituer un écho de la précédente...

D'ailleurs, la narratrice laisse croire que son existence est toute entière consacrée à ses tentatives d'autoportrait depuis un temps indéterminé, au détriment de toute autre activité. Cette obsession apparaît décidément étrange. La volonté de la protagoniste de se concentrer

¹⁸ Dans l'ordre des analyses : « Je suis dans un train de verre entièrement transparent » (*LVB* : 39) ; « Elle porte une mince écharpe de soie enroulée plusieurs fois autour de sa gorge » (*SM* : 53) ; « Il neige » (*MLG* : 61).

uniquement sur ses dessins, couplée au pressentiment de sa mort, a déjà quelque chose d'anormal :

Depuis des semaines, je m'acharnais à reproduire mon corps. Si je n'arrivais pas bientôt à me projeter intégralement sur une feuille, un carton ou une toile, j'allais m'effacer, disparaître à jamais. Je le sentais.

Dès l'aube, je m'installais devant mon chevalet ou à ma table à dessin. Et recommençais le dur travail (*F* : 91).

Détail signifiant : une fois que la narratrice constate l'apparition de fissures sur son corps, sa désagrégation semble s'accélérer, et plus aucun marqueur temporel n'est utilisé. Des conjonctions typiques du rêve, particulièrement les « Mais » (*F* : 93) – permettant, selon Gollut, de marquer le caractère contradictoire des événements prenant place dans un récit onirique –, marquent plutôt le texte.

Dès l'*incipit*, donc, l'importance de la dimension sonore s'affirme, tout comme la présence d'une temporalité « autre ». Le bruit en question, relevant lui aussi du fantastique, a lieu dans la maison de la narratrice, et cette dernière semble pressentir, en même temps que la menace contenue dans ce timbre, sa nature extraordinaire : « Je n'allais pas me lever. Je savais qu'*aucun* vase, *aucune* statuette, *aucune* vitre dans la maison ne serait brisé. La vaisselle dans les armoires serait intacte. Les améthystes n'auraient pas éclaté dans les écrans » (*F* : 91 ; je souligne). Du reste, la narratrice apparaît très calme. Elle n'affiche « pas de résistance rationnelle à cette intrusion de l'étrange, voire de l'impossible dans [sa] vie » (Lord, 1993 : 172). Cette attitude se rattache certainement au néo-fantastique, où « le narrateur [...] s'appli[que] à abolir l'écart – source du scandale – qui sépare l'insolite de l'habituel » (Morin, 1996 : 75), mais elle peut également s'appliquer dans le cas du fantastique onirique (lequel s'encombre peu de l'exigence « réaliste »), d'autant plus que l'héroïne semble deviner les propriétés de l'élément perturbateur. Il faut admettre que cette conviction de sa part (renforcée par la répétition de l'adjectif « aucun ») demeure suspecte : comment peut-elle être certaine que ce bruit ne provient pas des objets dans la

maison ? Ces derniers ont tous, en tout cas, un rapport avec le son perçu. Ils sont fragiles, délicats, précieux et préfigurent la transformation du corps de la narratrice. Parmi eux, le choix des améthystes peut apparaître singulier. Que font précisément ces pierres précieuses dans la maison de la narratrice ? Sachant que l'améthyste est de couleur mauve et que cette teinte joue un rôle symbolique dans « Soie mauve » et « La montée du loup-garou », où elle est rattachée à l'étrangeté, au secret et à la transformation, on comprend mieux pourquoi elle se retrouve aussi dans « Fêlures ».

Globalement, la narration s'organise autour de cinq épisodes pendant lesquels la narratrice tente de se représenter. À chacun d'entre eux correspond une nouvelle technique et une nouvelle occurrence du bruit. Le premier concerne un dessin à l'encre, une représentation très partielle du physique de la narratrice : « Une fois de plus, le corps était cassé. À la hanche, où l'os affleure. La plume était restée sur le papier qui buvait l'encre. Une araignée noire dévorait le corps » (*F* : 91). Le lien avec le bruit de verre se fait clair : le corps est « cassé ». Pourtant, ce qui semble brisé est un dessin en deux dimensions, gâché par le débordement de l'encre sur l'image. Pour la narratrice, la tache noire correspond réellement à une « cassure » du corps... et la suite du récit lui donnera malheureusement raison. En outre, le danger que cette « contamination » représente se traduit par la figure de l'araignée sombre qui mange le corps. Curieusement, une interprétation psychanalytique de l'araignée en fait « un excellent symbole de l'introversion et du narcissisme, de l'absorption de l'être par son propre centre » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 61). Puisque la narratrice découvre plus tard que le bruit provient d'elle-même, ce symbole agit telle une prémonition.

L'épisode suivant a lieu alors que la narratrice effectue un croquis. Ce dernier paraît plus complet que le précédent, mais n'arrive cependant qu'à représenter un physique disloqué :

Un jour, mon corps est apparu par fragments : d'abord l'arête d'une joue. La chute des reins. Un coude. Sans liens entre eux. Trois lieux discontinus. Trois taches. [...] Je passai des heures à chercher la main, la nuque, le cœur. Progressivement, les lignes se rejoignaient. Je me définissais peu à peu. Le croquis était presque achevé. Il ne restait qu'un espace vide, au visage. *Il y eut un bruit de verre brisé*. J'oubliai complètement ce qu'il fallait y mettre. *Peut-être* était-ce un œil ? Il n'y en avait qu'un. J'essayai plusieurs fois d'imaginer le deuxième. Il ne convenait jamais. Il demeurerait étranger au reste du corps (*F* : 91-92 ; je souligne).

Le bruit a l'effet d'un parasite qui brouille la faculté de la narratrice à se représenter. Le croquis avait débuté difficilement, sous le signe de la fragmentation (l'énumération et la parataxe rappelant la juxtaposition propre au rêve), mais semblait s'harmoniser peu à peu. Toutefois, juste après la mention du son perturbateur (il s'agit de la répétition de *l'incipit*), la vision de la narratrice est perturbée, et l'achèvement de l'autoportrait s'en voit compromis : elle a perdu la maîtrise de son geste et de sa vision, l'adverbe « peut-être » en faisant foi. Cet exemple mis à part, les modalisateurs n'abondent pas dans « Fêlures » ; mais lorsqu'ils apparaissent, cela se produit toujours en conjonction avec le bruit de verre. Ainsi, bien que la vue soit extrêmement sollicitée à travers les œuvres de la narratrice et les observations qu'elle fait de son corps, l'ouïe joue également un rôle capital dans le récit. Le bruit y est traité comme un agent fantastique qui bouleverse la vision de la narratrice et la maîtrise qu'elle exerce sur son univers.

Une nouvelle tentative, cette fois-ci au pastel, le lendemain, n'est pas plus fructueuse. Bien que la narratrice utilise une méthode plus douce pour se représenter, elle doit toujours procéder par morcellement et n'échappe pas, en bout de course, au bruit fatidique : « Je me composais par touches : le flou sombre des cheveux, le rose de la bouche cendrée, la blancheur des mains immobiles. J'estompais les contours. [...] J'étais douce. Mais le bruit survint. Plus près. Plus fort. En sursautant, je posai [...] mon poignet sur le corps poudreux. Je me brouillai sur l'image » (*F* : 92). L'incertitude la rattrape encore une fois. Après ce nouvel échec, la narratrice arrive au constat que le bruit coïncide toujours avec le moment où elle approche de la complétion

du dessin. Pire, plus les jours passent et plus le bruit se rapproche. La menace qu'il contient se fait encore plus flagrante le jour où, en compagnie d'un homme, elle tente de se peindre :

Je croyais sa présence capable de conjurer l'effritement du verre. Je travaillai des heures, en silence, à naître sur la toile. L'homme voulait parler. L'homme désirait le corps. [...] Je devais rester sourde à ses mots. [...] Je devais d'abord m'achever. Il éleva soudain la voix puis cria. Les ondes firent éclater le verre. L'homme toucha le corps peint. Et je me perdis dans les huiles mêlées sur sa main.

Ce jour-là, je sus que le bruit venait de l'intérieur. Il s'était élevé depuis très loin, dans mon ventre (*F* : 92).

L'homme a toutes les apparences d'un figurant onirique, ou d'une créature fantastique vouée à la domination, voire à la destruction de la femme. Sa fonction le déshumanise : par le cri qu'il pousse, le bruit s'amplifie et résonne encore une fois. Alors que la narratrice croyait sa présence bénéfique, elle se retrouve devant un nouvel obstacle. De plus, l'ambiguïté pointe lorsque la narratrice affirme que « l'homme désirait le corps » (*F* : 92). Veut-il posséder l'image ou le corps physique ? Ce flou n'aide en rien la narratrice à reprendre possession d'elle-même ; au contraire, cela ajoute aux dédoublements présents dans le texte et accentue le processus de désincarnation dans lequel l'héroïne s'enlise. Pour Lord, ce passage révèle « un problème insoluble de définition de soi et de définition au mâle. [...] Le bruit serait donc le signe extérieur / intérieur – indécidable – d'une violence qui génère désordre et destruction : un signal d'alarme, somme toute, d'origine ambivalente » (1998 : 81). Cependant, selon Deslauriers, « l'appel qui vient du ventre, dans cette nouvelle, n'est pas du tout "ambivalent". Il s'enracine au cœur même du malaise d'habiter un corps féminin, qu'il soit ou non reproducteur » (2003 : 186-187). Chose certaine, l'épisode confère à la récurrence des sons un caractère irrémédiable et rend de plus en plus tangible la menace qui pèse sur la femme : son corps, en plus d'être « irreprésentable », est en passe de devenir aussi peu tangible que son image.

En effet, par la suite, le corps de la narratrice subit le sort que le bruit réservait auparavant au corps représenté. Le texte plonge alors ouvertement dans le fantastique : « Le temps passa et de fines lézardes apparurent sur mes jambes, mes seins, mon front » (*F* : 92). Elle constate aussi que plus la force des bruits augmente, plus son corps se transforme : « Ma peau prenait la couleur des porcelaines fragiles. Je devenais translucide. La peur me pâlisait davantage » (*F* : 93). La nouvelle apparence de la narratrice rappelle l'image des objets précieux du début de la nouvelle. Tout se passe comme si le physique de la femme, en se vitrifiant, allait subir le sort réservé aux illustrations, c'est-à-dire se morceler. Cette impression se voit renforcée par l'énumération de certaines parties de son corps, semblable à celles où elle rendait compte de ses tentatives d'autoportrait, phénomène formulé dans tout son paradoxe par la narratrice : « Plus je me fissurais, plus je cherchais à me recréer ailleurs » (*F* : 92). L'anaphore contenue dans cette phrase consolide elle aussi le réseau de répétitions du texte et sa temporalité verticale. Plus que jamais chez Aude, le « regard fait apparaître un monde mouvant et instable, [...] impossible à saisir dans la totalité englobante d'une vision claire » (Grossman, 2006 : 38), où « [l]'univers porte la marque de son altération par le regard » (*ibid.* : 39).

Une dernière tentative d'autoportrait est relatée par la narratrice, celle-ci à plus grande échelle, comme si l'envergure du geste offrait de meilleures chances de réussite : « Je sortis la gouache et, sur une immense feuille fixée au mur, j'essayai, à pleines mains, de me redonner mes couleurs et mon opacité. *Mais* les bruits de verre se multiplièrent et la peinture coula, en longues traînées, et me défigura » (*F* : 92 ; je souligne). Comble de malheur, la désagrégation du corps de la narratrice et sa transformation en verre s'accélérent. Même son reflet lui paraît à présent refusé : « Je m'aperçus que de minuscules morceaux de verre commençaient à se détacher de mon corps. Je courus de miroir en miroir. *Mais* leur tain s'était écaillé » (*F* : 92 ; je souligne). La récurrence de la conjonction « mais » accentue, dans cette nouvelle, l'aspect paradoxal et duel

des événements caractéristique de l'onirisme : plus la narratrice tente de se recomposer, plus son corps lui échappe ; chaque effort produit l'effet contraire à celui escompté. L'environnement qui entoure la narratrice, pour peu qu'il soit évoqué, apparaît lui aussi contaminé par le phénomène destructeur qui s'est emparé d'elle : le tain des miroirs se révèle endommagé. Cette nouvelle perte de son image s'avère pire que les autres puisque auparavant, ce qui lui échappait n'était que des illustrations fragmentées, alors qu'à présent, son propre reflet lui est refusé. Partant, elle annonce, en conjonction avec les bruits répétés, la disparition proche de la narratrice.

Rapidement, les membres de cette dernière s'effritent, se défont, malgré ses efforts pour conjurer le sort : « Je m'agenouillai et ramassai les morceaux épars. J'essayai de les ordonner sur la table. Mais d'autres tombaient à un rythme accéléré. Mes mains s'effritaient et n'avaient plus de prise. Je vis se défaire les osselets transparents de mes doigts. Ils firent un bruit de clochettes » (*F* : 92). La disparition des mains de la narratrice signifie aussi la perte de sa faculté de se représenter, puisqu'elle se retrouve ainsi privée de ses instruments de travail. Au plan symbolique, on peut aussi penser que la situation la prive de son humanité (la main demeurant un membre préhensile spécifique à l'espèce humaine). Par ailleurs, le sort funeste de la narratrice s'accompagne d'une diminution du bruit, qui n'est maintenant plus qu'un son de clochettes, plus délicat que celui du verre brisé. Est-ce la mort qui s'annonce ? On peut le croire, puisque la clausule suggère le silence alors que le corps s'est complètement défait : « Puis il neigea doucement sur la table » (*F* : 92). Le corps physique a finalement subi le sort réservé au corps représenté, de sorte que le bruit n'a plus raison d'être.

Le texte se clôt donc sur la disparition de la narratrice, ce qu'elle raconte elle-même (comme dans « Les voyageurs blancs » d'ailleurs). Ces deux nouvelles, en plus de partager des narratrices fantastiques qui font état de leur décès une fois l'événement survenu, présentent une mort semblable, caractéristique de l'univers audien : « Dans "Les voyageurs blancs", [Aude] lui

confère un visage aussi fulgurant que serein, sans oublier d'en souligner le caractère inéluctable. Pour Aude, la mort est toutefois blanche. Blanche et froide comme la neige qui envahit la maison de Catherine dans "La montée du loup-garou". Fine et sonore comme dans "Fêlures" [...] » (Lahaie, 2007 : 11).

On remarquera que, dans cette brève nouvelle, aucun trajet n'est perceptible. La narratrice demeure toujours à l'intérieur de sa maison. Pire encore, elle semble presque collée à ses toiles. L'essentiel de ses mouvements se résume à ces gestes répétitifs à travers lesquels elle cherche à recréer son image et qui ne débouchent que sur un corps fragmenté... à la fois sur papier et dans sa dimension physique. Seule la finale laisse voir davantage de mouvement de la part de la protagoniste, alors qu'affolée par la dévastation de son corps, elle se précipite devant ses miroirs afin de s'apercevoir. Geste vain, puisque ces derniers ne lui renvoient plus d'image.

L'alternance semble dominer l'agencement des figures spatiales, conformément à la structure analogique et répétitive de la nouvelle. L'oscillation entre les figures spatiales s'effectue d'abord de la maison au corps représenté, puis de ce dernier au corps physique. Cette alternance a aussi tendance à mimer une vision « dédoublée », celle de l'héroïne, constamment partagée entre la fragmentation des dessins et le monde matériel. La « démultiplication » de soi est ici prise au sens premier, par le biais du corps qui se fragmente sur papier puis physiquement, et par les mises en abyme et les jeux de répétitions abondants (deux corps ; répétition des tentatives d'autoportrait ; bruit de verre annonçant la mutation du corps ; obsession de *se* représenter et double échec final).

En bout de course, de toutes les nouvelles d'Aude que j'ai retenues pour mon étude, « Fêlures » constitue peut-être le récit le plus dysphorique. Il emblématise ce que l'auteure elle-même décrivait comme un schème formulaire de la nouvelle, « [...] où des êtres vivent un morceau qu'on dirait arraché vif à leur destin. Sitôt bâtis, ces mondes se lézardent et basculent

« dans le noir, sans crier gare » (Aude, 1999 : 872). Alors que la narratrice des « Voyageurs blancs » accède à une existence plus épanouissante et que Catherine, dans « La montée du loup-garou », arrive à rejoindre Ujjala dans son univers mythique pour se reconstituer, la femme-artiste de « Fêlures » termine son récit sur le constat de sa destruction. Bien que l'on sache qu'elle a survécu, dans une certaine mesure, à cause de la narration postérieure aux événements, « [l]a nouvelle ne nous indique pas si la narratrice, à la suite de cette mort symbolique, peut espérer renaître dans un avenir prochain » (Deslauriers, 2003 : 187). Même l'inconnue de « Soie mauve », que la clause laissait pour morte sur le sol de la forêt, semble en meilleure posture. On peut en effet lire sa mort comme une « ultime transformation en déesse moitié végétale moitié minérale [, ce qui vient] confirmer l'hypothèse de la renaissance » (*ibid.* : 353). La cotextualisation permet tout de même d'espérer pour l'artiste l'accès à une certaine forme de transcendance : la neige qu'elle est devenue, élément dominant « La montée du loup-garou » et dont la couleur immaculée imprègne l'héroïne des « Voyageurs blancs » ne présage-t-elle pas un renouveau à venir ? Or, « Fêlures » confine jusqu'à la toute fin à un univers onirique au-delà duquel rien n'est transmis, hormis la parole de sa narratrice. En ce sens, cette nouvelle corroborerait l'observation de Lahaie à l'effet que « tous les univers clos présentés au départ dans les nouvelles d'Aude s'ouvrent sur un ailleurs où le temps et l'espace n'existent plus, où les lieux, les objets qu'ils recèlent et les gens qui s'y meuvent symbolisent l'espace du dedans et l'inconscient » (2009 : 71 ; je souligne). Cet ailleurs, duquel la narratrice relate son histoire, reste à jamais dérobé, à l'image de ces contrées qui bordent les rêves et dont on ne peut que pressentir l'existence.

Conclusion partielle

Le fantastique onirique, tel que je l'ai défini, se retrouve sans difficulté dans les nouvelles d'Aude, dans « [ses] lieux et décors parfois insolites, [ses] personnages étranges, [ses] intrigues inquiétantes » (Yoken, 1989 : 135). Bien que l'auteure ne se réclame d'aucun registre précis, force est d'admettre que ses textes présentent les marques de ce refus du réel, de ce regard flou et incertain tourné vers une dimension moins logique que j'identifiais comme étant caractéristiques de cette pratique d'écriture. Lord fait observer que certains récits audiens font montre d'une forte hybridité :

[I]a nouvelle fantastique chez Aude fabrique son sens à partir d'éléments parcellaires puisés dans la réalité et dans l'imaginaire, et qui ne parviennent pas à faire autre chose que de se disjoindre continuellement. Le sens de l'œuvre se trouve dans sa capacité à problématiser l'effort de l'être à se (re)composer dans un univers où le sens global s'est définitivement perdu. Fort loin du merveilleux et de l'épique – mais comme à regret –, ce type de nouvelle fantastique correspond à l'une des figures dominantes de la conscience contemporaine : le sens des « *Éclats / multiples* » [...] (1992 : 310).

Les personnages d'Aude, narrateurs autodiégétiques souvent féminins, sont à divers degrés mal à l'aise dans la « réalité », laquelle semble, même au départ, rarement conforme au réel tel qu'on l'entend généralement : l'étrangeté, tout comme une temporalité verticalisante, imprègne à divers degrés l'ensemble des récits. En effet, le « réel » dans lequel ses protagonistes évoluent au départ, stérile et propice à l'isolement, génère un malaise. Puis un appel à la réunification de soi investit ce réel à la manière du rêve. Une telle intrusion, parce qu'elle perturbe autant qu'elle met en évidence l'existence morne des personnages (elle s'oppose en quelque sorte « au code construit dans le texte » (1996 : 71), comme le dirait Morin), génère le fantastique. Les stratégies narratives, surtout la focalisation, se moulent à ce malaise et, dans « La montée du loup-garou » ainsi que dans « Fêlures » par exemple, contribuent directement à la fantasticalité du récit.

Quoi qu'il en soit, le fantastique envahit l'univers des protagonistes sous la forme de manifestations oniriques du dédoublement. Ceux-ci abandonnent alors le monde « réel » pour intégrer d'autres univers (ou alors, ce sont ces derniers qui, en contaminant le leur, ne leur laissent pas le choix d'évoluer). Les héroïnes qu'Aude met en place dans les quatre nouvelles retenues ici sont ainsi appelées « à quitter – physiquement ou mentalement – leur monde profane et à descendre dans le Monde sacré de leurs Enfers intimes pour vivre une expérience d'ordre initiatique » (Lahaie, 2009 : 71). Cette transition s'opère, en ce qui concerne les figures spatiales, davantage par enchaînement et alternance (laissant ainsi place à des systèmes narratifs où s'inscrit la dualité) que par des associations « éclatées », la particularité de l'espace se situant moins dans sa configuration que dans sa teneur. Le périple des personnages, sous forme de quête intérieure autant qu'extérieure, les entraîne dans des lieux à forte saveur métaphorique et symbolique, « toujours chargés d'affectivité, positive ou négative, [...] porteurs de pathos » (Brulotte, 2002 : 129). Ces derniers sont marqués, tout comme les êtres qui y évoluent, par le dédoublement, la répétition, les analogies et la mise en abyme : sans cesse objets du regard des narrateurs, ils agissent tel le reflet fragmenté de leur psyché, laquelle demande à être unifiée. Ce n'est donc pas par hasard que les figures spatiales, chez Aude, sont toujours très partielles et peu complétives : elles représentent l'identité à (re)conquérir des héroïnes.

L'incertitude et le flou, tout comme les marqueurs de fantasticalité et les indices du rêve, accompagnent les protagonistes dans leur quête et se font plus présents quand la transition s'opère entre le « réel » (beaucoup moins élaboré que les lieux « surnaturels ») et l'accession à l'espace « autre ». Les marqueurs semblent accompagner un état transitoire visant à la réunion des « démultiplications » du moi, où l'espace et les actants sont marqués par le paradoxe, l'ambiguïté et des apparences contradictoires. Par conséquent, les narrateurs modalisent et emploient les marqueurs oniriques tant qu'ils ne sont pas passés complètement hors du réel. À

l'issue de ce voyage, le doute disparaît et le discours se fait plus limpide et épuré : la vision, débarrassée de la lourdeur du réel, est devenue claire. À présent, « l'œil a tant d'acuité [qu'il] compense pour la rareté des paroles » (Voisard, 1997 : B-9). Cet épanouissement se manifeste jusque dans la disposition du texte, davantage aéré et elliptique, présentant des paragraphes plus succincts. L'emploi du présent de l'indicatif semble en outre relié à cet univers « autre » dans lequel s'enfoncent les protagonistes, les séquences appartenant au monde « réel » tendant davantage à être narrées à l'imparfait ou au passé composé, voire au passé simple.

En bout de course, l'exploration de l'espace dans le fantastique onirique chez Aude révèle un caractère analogique étroitement tributaire de la mise en abyme. Y sont élaborés des lieux métonymiques desquels les héroïnes doivent effectuer une lecture symbolique qui leur permettra (parfois) de se réunifier. Bref, Aude nous rappelle, à travers le fascinant (et parfois terrible) voyage initiatique qu'on effectue en compagnie de ses personnages, que les lieux que l'on finit toujours par arpenter sont ceux que l'on porte en soi.

Chapitre 4

Hugues Corriveau ou les espaces équivoques

Mais rien, rien que ce secret qui m'arrivait inopinément, qui
venait m'habiter.

Hugues Corriveau (1991 : 212)

S'il fallait nommer un nouvellier québécois dont la pratique doit autant à la poésie qu'au genre narratif, il y a fort à parier qu'on désignerait Hugues Corriveau. Du reste, ce dernier a exploré presque tous les genres, la critique saluant particulièrement ses recueils de poésie et de nouvelles¹. Sa grande densité d'écriture, sa tendance à se jouer du sens et l'attention soutenue portée à la forme font que l'œuvre nouvellier de Corriveau crée un monde singulier. Chez lui, peut-être plus encore que dans ses histoires qui « vont jusqu'au bout, jusqu'à l'excès » (Cayouette, 1994 : D-2), c'est la parole qui déconcerte, étonne, dépayse. Pour Francine Bordeleau, « [c]ela tient notamment à la structure des textes, composés avec juste ce qu'il faut d'ambiguïté pour qu'opère un certain onirisme » (2002 : 37). L'auteur lui-même précise ce que sa pratique du genre narratif bref doit à sa poésie : « J'entre dans l'écriture d'une nouvelle comme dans l'écriture d'un poème, avec une certaine exaltation, avec cette sorte de fébrilité que la rencontre avec les textes brefs laisse à l'âme. Il me semble que ce monde instantané tient de l'éphémère apparition d'un paysage pourtant définitif » (Corriveau, 1999 : 940).

Dans *Courants dangereux* (1994), son deuxième recueil de nouvelles, Corriveau met en scène des êtres voyant « le monde qui les entoure d'une façon bien particulière, dangereuse,

¹ Pour ne nommer que ceux-là, son premier recueil de nouvelles, *Autour des gares* (1991), a remporté le Prix Adrienne-Choquette et, en 1999, l'Académie des lettres du Québec lui décernait le prix de poésie Alain-Grandbois pour *Le livre du frère*.

justement, pour qui a le malheur de passer près d'eux au mauvais moment » (Côté, 1994 : B-3). Racontés principalement par le biais d'un narrateur hétérodiégétique en focalisation interne employant la troisième personne du singulier, ces récits prennent place dans un monde mouvant, parfois proche de la référentialité, parfois beaucoup plus figural. Comme le fait remarquer Michel Lord, « [l]'écriture et l'imaginaire de Corriveau sont ainsi faits qu'ils marquent, déchirent, construisent et déconstruisent le monde du réel et des rêves à petits et à grands coups de scalpel. Et ils rappellent le plus souvent l'image de la fin » (1999 : 950) Les nouvelles de Corriveau, si elles flirtent souvent avec le fantastique (on les classe généralement dans le néo-fantastique) mettent fréquemment l'espace à contribution. Il suffit de penser à *Autour des gares*, recueil composé de cent nouvelles-instants dont les intrigues, comme le titre l'indique, s'ancrent dans les lieux ferroviaires (gares, trains, espaces traversés par les voies ferrées). Dans le cas de *Courants dangereux*, ce sont plutôt des thèmes (le danger, la violence et la mort) qui font office d'agents structurants, unificateurs du recueil. Néanmoins, l'espace joue un rôle non négligeable dans les nouvelles qui le composent, notamment dans celles où pointe le fantastique que je qualifie d'onirique. Dans les quatre récits sélectionnés, « l'imprécision qui entoure les lieux vise sans doute à accentuer leur portée symbolique ou leurs attributs emblématiques » (*ibid* : 360). Et leur teneur fantastique, pourrait-on ajouter. En effet, bien qu'ils fassent à l'occasion l'objet de précisions toponymiques (Brugge, les gorges du Verdon, Carnac et de nombreuses rues de la Basse-Ville de Québec, tous ces sites n'affichant pas pour autant une référentialité affirmée), ils demeurent flous et mouvants. De surcroît, ils s'avèrent fortement impliqués dans le décalage réel / surnaturel et dans l'élaboration d'un univers « autre » dont les apparences évoquent le rêve.

Le fantastique onirique de Corriveau présente une propension à l'analogie, à la répétition et à la mise en abyme, mais se distingue par son utilisation du langage. Ici, on ne peut passer outre l'importance de chaque mot ainsi que des nuances qu'il apporte au sens du récit. Un seul

terme peut faire la différence dans une nouvelle, semer le doute et en faire basculer l'interprétation. Les récits de *Courants dangereux* présentent une langue extrêmement dense, une narration veillant constamment à créer puis à maintenir l'incertitude par un foisonnement de verbes, d'adverbes, d'adjectifs et de conjonctions. Ces derniers acquièrent un caractère ambigu (créant équivoques, doubles sens, énigmes), brouillant les rapports de causalité et permettant le glissement du « réel » vers l'« ailleurs » ainsi que l'établissement d'une vision floue, caractéristique du fantastique onirique. Un décalage est susceptible de survenir au détour de chaque phrase, voire de chaque proposition, puisque nombre de termes semblent autoriser une lecture à la fois littérale et attachée à la symbolique. L'accumulation de ces équivoques a pour conséquence que le récit (et, par extension, les lieux qu'il renferme) s'imprègne de plus en plus d'une atmosphère qu'on peut associer au fantastique onirique. Le rôle prépondérant joué par la forme est d'ailleurs revendiqué par l'auteur qui confie « [accorder] la priorité absolue au style » (Bordeleau, 1999 : 9) et miser sur « la polysémie. Peut-être est-ce un héritage de la poésie. Le poème porte nécessairement un sens multiple, et j'ai l'impression que mes romans et nouvelles sont marqués par ma pratique poétique » (*ibid.* : 11).

En plus de présenter des intrigues et des espaces tributaires d'une langue – et d'une narration – énigmatique, « fantasticante », voire « mirabilisant[e] » (Fabre, 1992 : 82), les récits de Corriveau tendent davantage vers la dysphorie. Les protagonistes, êtres *égarés* dans tous les sens du terme, se démènent sans aide aucune dans des univers dont les lieux, plus souvent qu'autrement, les perdent et les trompent, pour mieux les placer en face de leur propre mort – qu'elle soit imminente (parfois appelée par les personnages) ou déjà chose du passé.

« Si petite dans la nuit »

La nuit, alors qu'il roule à toute vitesse, sur une route de campagne sinueuse longeant un ravin escarpé, un homme aperçoit subitement une petite église, dissimulée entre les arbres au détour d'un virage serré. Imprudent, l'homme s'arrête brusquement, envoûté par l'édifice. Après s'être imprégné de l'atmosphère étrange des environs, il marche vers l'église, toujours confondu par son apparition, mais aussi par sa propre décision d'interrompre sa course. À l'intérieur, l'homme est assailli par le souvenir d'une église découverte lorsqu'il se trouvait à Brugge, un bâtiment détérioré qui l'avait profondément troublé, puis convaincu de se trouver en présence de la mort. Envahi par le même pressentiment dans la chapelle près de la route, comme prisonnier des deux églises, l'homme s'assied, sans plus savoir où il se trouve réellement : à Brugge ? dans le chœur de la petite église ? écrasé au fond du ravin ? Les heures passent. L'aube approche. L'homme semble se résigner à son sort : ne restera peut-être de cette nuit que les marques de freinage que ses pneus auront laissées.

La nouvelle « Si petite dans la nuit » (1994 ; désormais *SPN*) élabore une énigme qu'elle refuse d'élucider : le texte raconte-t-il les instants entourant la mort du narrateur ? A-t-il plongé dans le ravin au volant de sa voiture, emporté par la vitesse ? Les deux églises se résumeraient alors à des hallucinations symbolisant sa mort imminente et permettant la transition vers le trépas puis l'acceptation de ce dernier. Faut-il plutôt interpréter l'« apparition » (*SPN* : 61) de la petite chapelle comme un maléfice qui entraîne le conducteur vers une mort certaine, punissant la témérité qui le fait rouler à folle allure sur une route périlleuse ? Lorsqu'il a contemplé l'église à Brugge, a-t-il scellé son destin, victime d'une malédiction qui finit par le rattraper sur la route nocturne, des années plus tard ? Le texte le suggère, mais maintient l'équivoque. L'instance narrative truffe le récit de termes dont le sens *pourrait* permettre une interprétation fantastique, interprétation de plus en plus justifiée vu la surenchère de ces expressions, d'ailleurs souvent

reliées à la perception du protagoniste. Cette dernière reste constamment sollicitée, et perpétuellement déjouée (de là l'abondance de modalisateurs, de connotateurs de fantasticité et d'indices oniriques). Cela paraît normal dans la mesure où la dynamique spatiale du récit implique la dérivation et la fusion de lieux analogiques dans lesquels un personnage se perd. Le récit tend donc à emprunter le fonctionnement du rêve, même s'il ne renferme aucun épisode onirique. En outre, les figures spatiales, toutes nocturnes, partielles, parfois « pré-codées » ou renvoyant à l'encyclopédie du lecteur par l'usage de la toponymie, paraissent toutes propices à l'éclosion du fantastique onirique. Décrites très parcimonieusement dans leur « matérialité », elles restent hautement symboliques.

L'ambiguïté s'établit par la narration dès le paragraphe d'ouverture, lequel présente le protagoniste au volant de sa voiture, effrayé mais ivre de vitesse, lancé sur la route nocturne dans « des inclinaisons *si folles* que les arbres *semblaient* se plier au vent, par-dessous les étoiles » (SPN : 61 ; je souligne). L'ambivalence de ses réactions apparaît presque suspecte :

Combien de fois n'avait-il pas risqué de s'abîmer près des escarpements qui suivaient les sinuosités *insidieuses* des courbes en épingle ? *Enjoué* par la *frayeur d'y sombrer*, par une *aspiration fabuleuse* qui, au détour, *l'attendait*, il respirait profondément, *comme si la mort à la courbe était liée intimement*, là, sous *l'envoûtement* sans frein qui *le faisait* jouer avec elle. L'opacité de l'heure sur les vitres de la voiture *avait créé une illusion si forte* qu'un peu plus il ratait *l'apparition*. « Si petite dans la nuit », toute à son inertie, l'église (SPN : 61 ; je souligne) !

Si on les prend au sens figuré, ces propos peuvent être interprétés comme étant des métaphores illustrant le plaisir du conducteur à jouer avec le danger que représente la vitesse sur une route escarpée, de nuit. Cependant, la profusion de termes connotant le surnaturel, qu'il est tentant de prendre au pied de la lettre, ainsi que le modalisateur « comme si », instaurent le doute, personnifient les lieux (ce qui sera récurrent dans la nouvelle) et confèrent au récit une teneur fantastique onirique : les lieux ont-ils une volonté propre, présageant le trépas du personnage,

l'entraînant dans une dimension « dédoublée », ensorcelée ? La route l'attire-t-elle délibérément vers sa mort ? Dans la nuit opaque, tout se répète, se répercute, se répond. Le mystère persiste et se complexifie au fur et à mesure que le récit progresse.

L'espace nocturne de la route longeant des escarpements constitue la première figure spatiale de la nouvelle. À ce moment, le lieu n'est pas explicitement nommé mais, à la dernière page, une allusion aux « gorges du Verdon » (SPN : 65) permet de postuler que l'action se déroule dans cette région. Situées en Provence, elles abritent un vertigineux canyon au fond duquel coule la rivière Verdon. Des routes touristiques sillonnent l'endroit, réputé pour la beauté de ses paysages. Corriveau ne manque pas d'exploiter le potentiel symbolique de ce lieu référentiel en lui insufflant une beauté mortifère². Par conséquent, c'est probablement dans cette région provençale que s'ouvre la nouvelle.

Rapidement, l'instance narrative, qui suit le protagoniste dans sa course en voiture, se sert du mouvement pour introduire le fantastique dans le récit, la vitesse entraînant une vision floue et favorisant le transport dans un univers « autre ». Après cette course, le monde ne sera jamais plus le même pour l'imprudent : « Il roulait *si vite que* l'essoufflement du décor avait des audaces d'aquarelles, des nervures d'aurores boréales, des transports foudroyants au cœur du noir qui l'entourait. Il ne connaissait plus que la sensation exacte et bruyante de la vitesse, le reste n'étant rien d'autre que de la poisse, létale et froide, collée au pare-brise » (SPN : 61 ; je souligne). Pris dans ce mouvement, le narrateur aperçoit l'église, telle une apparition, comme si l'intensité de

² Fait curieux, en 1973, un village de cette région, celui des Salles-sur-Verdon, a dû être évacué puis démoli, de manière à permettre l'établissement d'un barrage et d'un plan d'eau artificiel, le lac de Sainte-Croix. Le dynamitage de son église, particulièrement, est souvent évoqué par les habitants de l'ancien village comme le symbole de la destruction et du vol de leur patrimoine aux mains d'industriels (une nouvelle agglomération a été construite non loin, habitée par des villageois pour la plupart toujours en colère contre ceux qui les ont expropriés). Les Sallois prétendent même qu'on entend toujours, toutes les demi-heures, les cloches de l'ancienne église (<http://www.lessallesurverdon.com>)... Légendes locales mises à part, l'irruption d'une étrange église médiévale dans la nouvelle de Corriveau ne manque pas de faire écho au village anéanti.

son déplacement (dont la locution adverbiale « si... que » et la structure énumérative de la phrase marquent l'excès), sa témérité et la proximité qu'elle suscite avec la mort dans ce paysage ensorcelé favoriseraient sa rencontre avec le bâtiment, qui semble l'attendre. La figure spatiale de l'église participe évidemment de la fantastique du lieu, ce que corroborent les nombreuses personnifications dont elle fait l'objet (l'animation des lieux, selon Marc Boyer, s'avère fréquente dans le fantastique).

La première d'entre elles s'insère dans une phrase suggérant aussi la menace contenue dans le lieu : « La petite église médiévale *se ramassait* sous les branches, juste au virage le plus aigu, le plus difficile à négocier. Il aurait pu passer tout droit, poussé par l'élan déraisonnable de son itinéraire périlleux sous les nuages, sous le désastre des nuages qui au-dessus de lui formaient un couvercle froid avec le ciel nocturne » (*SPN* : 62 ; je souligne). L'église se présente tel un prédateur recroquevillé au détour de la route, auréolé d'un ciel maléfique (marqué par la redondance des nuages) attendant patiemment l'étourdi qui se propulse vers elle.

Suit une seconde personnification, qui dote la construction d'une volonté propre, capable de se faire apercevoir par le conducteur. Étrangement, ce paragraphe débute par ce qui ressemble à une récapitulation du trajet du protagoniste, qui se remémorerait les minutes précédant son arrivée à cet endroit, ainsi que son premier aperçu de l'église... Mais est-ce une récapitulation ou la manifestation d'un temps circulaire, où les événements se répètent et où le protagoniste, après avoir aperçu l'église une première fois, revient en arrière et revit littéralement cette « rencontre » initiale ? Tout se passe comme si l'apparition de l'église modifiait le temps et animait l'espace, mais la narration ne fournit pas la clef de ce mystère. Les diverses mentions du bâtiment, rappelant le procédé de « démultiplication » onirique, constitueraient ainsi des figures spatiales

dérivées. Partant, le flou, l'incertitude, l'impression de temps vertical³ et de dédoublement des lieux et des événements se consolident : « Il n'y avait plus eu, pendant des kilomètres *et* des kilomètres, que sa frayeur *et* la lancée effrénée du véhicule *et* l'absolue conviction de sa solitude fuyante. *Mais* au bout du lacet, *elle avait dressé son clocher* moyenâgeux sur le fond des nuages à peine dessinés au-dessus des frondaisons. Il avait eu plus peur encore lors du freinage machinal qu'il imposa au bolide lancé en pleine course » (SPN : 62 ; je souligne). La répétition de la conjonction « et », instaurant un rythme répétitif et un effet d'accumulation litannique dans le trajet de l'homme, appuie l'hypothèse à l'effet que le protagoniste a intégré un temps et un lieu relevant du fantastique onirique. La présence du « [m]ais », indice textuel du rêve, insiste pour sa part sur le décalage provoqué par l'apparition de l'église. De plus, la narration fait à nouveau mention des nuages amoncelés dans le ciel, réitérant la menace latente propre à ce décor.

Cette dérivation de la figure de l'église, remémoration ou déjà-vu, produit un effet d'« accroc » dans le déroulement du récit. Elle rend aussi compte de la déstabilisation du protagoniste, dubitatif quant à ce qu'il a vu... Son trouble découle aussi de l'arrêt du véhicule, provoqué par cette vision. L'adverbe « si » incite à considérer cette action comme étant exceptionnelle, voire suspecte : « Le dérapage avait cessé *si* net qu'il avait eu peine à se ressaisir, à comprendre la manœuvre qui lui avait fait éviter ainsi de s'engouffrer. Il *revenait* au manège, *avec l'air de n'y rien comprendre* » (SPN : 62 ; je souligne). Étant donné l'importance que le nouvellier accorde au style, on ne peut négliger cette tournure modalisante. Pourquoi l'homme aurait-il *l'air* de n'y rien comprendre ? Pourquoi éviter la formulation affirmative ? Peut-être pressent-il ou comprend-il que ce lieu est lié à lui ; peut-être aussi, vu la présence du verbe

³ Étant donné que « Si petite dans la nuit » constitue une nouvelle-instant, elle tend peu vers l'ellipse. Tout semble plutôt se condenser dans la continuité verticale du langage. Les phrases, souvent énumératives, aident à maintenir un univers « autre », tout comme le recours fréquent à la répétition et à l'anaphore.

« revenir » et du nom « manège », est-il coïncé depuis un certain temps dans la répétition de cet épisode, ce qui lui permettrait de spéculer sur les choses à venir ?

Certes, l'homme paraît attiré par « l'apparition insolite devant lui » (SPN : 62). Après avoir éteint le moteur de son véhicule, il contemple le lieu qui s'offre à ses yeux et tente de le rattacher à la « logique » de son trajet nocturne :

Seule, sa folle traversée avait un sens. Il mit un certain temps à reconnaître la petite église perdue, la gravité silencieuse du lieu, *l'impossible existence* de cette église de campagne qui l'avait happé au détour *excessivement serré* de la route. *Il aurait pu lancer son véhicule* au cœur des portes déjà ouvertes sur le parvis. « Petite et sinistre, dans cette nuit », quand *il crut* qu'il la voyait *tout de même* (SPN : 62 ; je souligne).

Le jeu d'allusions et d'ambiguïtés se poursuit, en accord avec la démesure s'emparant des événements et du lieu. D'abord, une nouvelle personnification donne à l'église l'aspect d'une entité qui se saisit délibérément du personnage. Ensuite, on évoque la possibilité que le protagoniste se soit jeté à l'intérieur de l'église avec sa voiture, possibilité qui prendra tout son sens plus loin dans le récit, alors que le personnage se demande s'il n'est pas tombé au fond du ravin (j'y reviendrai). Enfin, l'automobiliste *croit* avoir vu « tout de même » la chapelle. La narration ne la décrit qu'imparfaitement, en privilégiant l'équivoque (tout comme l'ensemble des figures spatiales, soumises à un regard fragmentaire). En conséquence, l'homme est-il victime d'une hallucination, d'une apparition ? Même lui ne peut trancher. Ainsi, « [l]e caractère partiel de la figure spatiale contribue [...] à l'ambiguïté de sa représentation, et traduit textuellement le point de vue singulier [du protagoniste] lorsqu'il considère l'endroit » (Boyer, 2004 : 70). Décidément, dans cette « écriture [...] du regard » (Dessureault, 1994a : 12), tous les constituants spatiaux concourent à perdre le personnage dans un dédale de signes fantastiques... ce que Simone Grossman ne renierait pas, elle qui considère la vision comme un paramètre incontournable du fantastique québécois.

Une fois immobilisé, l'homme devient réceptif à la dimension sonore du lieu, ce qui contribue à l'enfoncer davantage dans un fantastique qui, peu à peu, se pare des atours du rêve... ou du cauchemar :

Malgré le frôlement du vent sous les arbres, une sorte d'envoûtement régnait sur le panorama auquel s'ajoutait une présence occulte, mystique. Le véhicule ne faisait plus aucun bruit, ni le moteur, ni les pneus sur la route, ni le glissement fragile du volant sur le système de rotation. Rien, que l'étable commencement d'une vie nouvelle, inoubliable. Le frémissement peut-être de l'eau d'une rivière proche, ou l'étonnement béat d'un animal immobile à l'entrée de l'église, peut-être le coassement d'une quelconque rainette sur un étang voisin, mais à peine (SPN : 62-63 ; je souligne)...

Les indices textuels du rêve et les modalisateurs illustrent la désorientation du personnage devant un foisonnement de possibilités qu'il départage difficilement et qui se manifestent à lui surtout par le biais de la rumeur environnante. Cette dernière, discrète, incertaine, appartient toutefois à la nature et à la nuit, et domine rapidement tout bruit que la voiture aurait pu émettre... ce qui réifie la lente absorption du personnage par les lieux, davantage explicitée en clausule. En s'ouvrant à ce lieu, l'homme semble entrer dans un monde nouveau qui pourrait bien être celui des sortilèges nocturnes (suggérés par les connotateurs de fantastique). À preuve, une créature associée à la sorcellerie semble l'accueillir et, lorsqu'il décide de sortir de la voiture, tout se passe comme si une force anticipait son mouvement :

Un animal noir était à l'entrée de l'église, il se frôlait au chambranle de la grande porte...il ronronnait peut-être bien, en effet. Mais lui, il n'avait pas lâché le volant, se soulait intensément de la beauté sombre du lieu, prenait lentement la décision d'y entrer.

La porte de la voiture s'ouvrit avec la brisure hoquetée d'un grincement sourd. Il s'avança lentement, s'approcha de la forme qui ressemblait à une église médiévale couverte par la profondeur insondable du silence (SPN : 63 ; je souligne).

Une nouvelle personnification, prenant cette fois pour objet le véhicule, anime l'espace autour de l'homme et agit à sa place. Le bruit que produit la portière évoque un accident... l'homme se

trouve-t-il réellement devant l'église, intact, ou attiré dans une autre dimension, tandis que son corps repose au fond du ravin ? La narration reste évasive.

De plus, lorsque le protagoniste subjugué se met en marche vers le bâtiment, il n'est toujours pas certain de la nature exacte de ce dernier, ni de la raison de sa présence à cet endroit. Pourtant, la narration suggère que sa trajectoire précédente, qu'il se remémore à nouveau, est liée à un certain désir de mort : « Il s'approchait de ce qui l'aurait fait plonger en contrebas, juste au moment où il regardait déjà la mort en face avec une sorte d'euphorie tranquille, de délivrance enfin venue, foudroyante et splendide à cause de l'invraisemblable dérapage de sa voiture en course » (SPN : 63). Au même moment, un glissement elliptique de la narration paraît survenir, accompagné d'un changement spatial, puisque le protagoniste se trouve subitement à l'intérieur de l'église, alors que l'instant d'avant, il se trouvait toujours à l'extérieur : « *Mais plutôt* que cette impression de vertige fabuleux qui le happerait, *il était transporté* au milieu de la nef mystérieuse de cette petite église de campagne, surpris par le coude de la route, guettant le défaut de conduite, l'inattention ou le désir de la mort elle-même » (SPN : 63 ; je souligne). Le flou ainsi créé dans cette séquence se rapproche d'un effet de montage cinématographique⁴, dont Jacques Ninio note la fréquente présence dans le rêve. Principalement entraîné par l'indice textuel onirique et par la forme passive du verbe « transporter » (qu'on est tenté de prendre au sens premier), il concerne d'abord les déplacements du personnage, mais s'étend au lieu où il se trouve et à son état (vivant ou mort).

L'intérieur de l'église, figure spatiale très partielle, semble familier pour le personnage, qui ne paraît pourtant pas avoir déjà visité l'endroit. Puis la reconnaissance du lieu, s'effectuant cette fois par le biais d'un déclencheur olfactif, provoque la projection (analeptique, mais aussi

⁴ Je pense au fondu enchaîné.

fantastique, de par le caractère étouffant de la personnification dont elle fait l'objet) d'une autre figure spatiale :

Déjà il reconnaissait l'odeur, le croupi sinistre de l'humidité des murs, la fabuleuse moire des vitraux aveugles au cœur de la solitude qui le frappait de plein fouet.

Et ce fut une église plus grande encore *qui l'enveloppa*, à Brugge, près de la Jeruzalemstraat ou, peut-être bien, sur l'Elisabeth Zorghestraat, il ne savait plus. Un effroyable souvenir qui *prenait corps* à travers le mouvement absurde qui se développait, en cette sorte de lieu précaire qui venait de s'ouvrir (*SPN* : 63 ; je souligne).

Ici, pour la première fois si l'on suit l'ordre du récit, Corriveau a recours à la toponymie. Cependant, la mention de la ville flamande ainsi que de certaines de ses rues ne confère pas de réalisme au texte. Au contraire, cette mention s'ajoute à la dualité spatiale de « Si petite dans la nuit » : l'église de Brugge, ville « médiévale » traversée par des canaux, s'offre comme l'écho de l'église située près d'une rivière, où se trouve le personnage⁵. En fait, tant Brugge que les gorges du Verdon, figures spatiales très partielles, s'offrent comme des lieux symboliques, hantés, « habités » par la mort, accueillant le vertige, l'occulte et menaçant l'homme de perdition...

Avec cette projection, où l'homme se revoit, s'amorce un réseau de dédoublements et de mises en abyme, tissé entre les deux édifices religieux. La peur du personnage et la fascination que la petite église exerce sur lui sont expliquées à travers son souvenir de l'église flamande :

Il se revoyait transi par le froid glacial de Brugge, au moment précis où il s'aventurait dans le portique d'une vaste église à la façade délabrée. [...] [M]ais derrière sa porte entrebâillée, il vit un chat noir et silencieux qui le dévisageait avec toute la désolation possible au fond des yeux. Et s'approchant des grilles qui en interdisaient l'accès, il fut enveloppé par ce vent sinistre qui tourbillonnait en hurlant. L'église *se plaignait* par son toit ouvert, par ses vitraux absents, par des lézardes au fond du chœur. [...] Il crut qu'il venait de trouver l'exacte présence de la mort, telle qu'il l'avait imaginée enfant, sa

⁵ Au risque de pousser trop loin l'interprétation, j'ajouterai que le Minnewater à Brugge (le Lac des Amoureux), aurait été créé, selon la légende, par un homme qui endigua une rivière afin de recouvrir d'eau la tombe de sa bien-aimée (http://www.guide-site-touristique.com/mobile/minnewater-voyage_5_10.html). Cela en fait le pendant, moins dysphorique il est vrai, du lac ayant recouvert le malheureux village de Salles-sur-Verdon, situé dans la région provençale où l'automobiliste de « Si petite dans la nuit » se serait arrêté...

même voix *sans cesse* répétée, sa même infernale capacité de capturer les êtres humains dans son délabrement dernier (SPN : 64 ; je souligne).

Plusieurs éléments de cette description analeptique répondent d'ailleurs à ce qui était fourni sur la première église, ce qui rend les deux figures spatiales semblables tout en accentuant leur fantastique : ces églises sont anthropomorphisées et tendent à « absorber » leur visiteur ; la narration insiste sur les vitraux des deux bâtiments ; un chat noir attend le personnage dans chaque endroit⁶ ; le vent souffle tant dans le lieu passé que dans le lieu présent. L'église médiévale pourrait ainsi constituer un rappel du passé, de cette manifestation de la mort révélée à Brugge qui rejoint à présent le protagoniste. Du reste, les personnifications associées à la mort le suggèrent...

En effet, ce dernier est de plus en plus confronté à la possibilité... ou au fait avéré de sa propre mort. Jusqu'à la clause, il perçoit les lieux de manière équivoque, ne sachant plus très bien où il se trouve. De cette façon, la narration suggère encore plus que l'homme est déjà décédé, qu'il a plongé dans le ravin avec sa voiture et que l'image des églises s'est offerte à lui telle l'annonce de sa mort, l'image à travers laquelle il quitte la vie :

Et il s'assit près du chœur, *sous un bruit de torrent et de roches éboulées*. Il avait la certitude que le chant des anges gravitait autour de lui, que plus rien n'avait de sens.

Il *ne voyait plus si* cette eau appartenait encore au canal qui longe le quai de la Potterierei *ou* à celui de Sint Annarei, *ou* s'il s'agissait plutôt des gorges du Verdon, *où s'achèvent les choses du monde*. Il n'entendait maintenant que le calme agencement *des heures qui allaient le prendre à bras-le-corps* en un tourbillon inconcevable de menace et de paix (SPN : 64-65 ; je souligne).

Les stratégies narratives choisies pour évoquer le bruit entourant le protagoniste peuvent faire croire que ce dernier se trouve au fond d'un précipice, après une chute, et non à l'intérieur de

⁶ Une légère différence dans la caractérisation de ces animaux (à Brugge, le chat se désole tandis que, près de la route, il ronronne) peut indiquer que l'homme n'a pas le choix de s'abandonner à son sort : il s'est exposé, en Belgique, à la mort incarnée et a malheureusement scellé son destin. À présent, la mort l'accueille en son sein, mais son trépas risque d'être adouci, grâce à l'image de l'église qui estompe son accident de voiture.

l'église. La mention du chœur, ainsi que celle de chants angéliques que l'homme croit entendre, donne l'impression qu'une messe funèbre se célèbre pour lui, accompagnée par la nature environnante plutôt que par l'orgue qu'il espérait... Le brouillage sonore se combine à une faille dans sa perception de l'espace : le protagoniste n'a plus la capacité de dire où il se trouve. Ce flou dans sa vision, ce dédoublement des sens, agit tel un rêve élusif. La répétition de la conjonction « ou », alliée à son homonyme « où », appuie cette équivoque spatiale où les lieux passés et présents paraissent fusionner, tandis que le temps, personnifié, se met de la partie pour perdre le protagoniste. Par ailleurs, la vocation funèbre attribuée aux gorges du Verdon réitère la possibilité que l'homme soit mort. Du coup, l'eau environnante (est-ce une rivière provençale ? un canal à Brugge ?) rappelle le Styx, fleuve des Enfers de la mythologie grecque, que les trépassés devaient franchir pour intégrer le monde des morts. Notre homme s'apprête peut-être à faire de même...

Étrangement, le passage où l'incertitude marque le plus les figures spatiales (lorsqu'elles deviennent fusionnées) est aussi celui où le personnage cesse d'avoir peur. De fait, dès le moment où celui-ci s'assoit dans l'église, les connotateurs de fantasticalité, fort nombreux au début du récit, disparaissent, la narration rendant compte désormais de l'attente détachée du voyageur qui, persuadé que « plus rien n'[a] de sens » (SPN : 64), s'abandonne à « la continuité parfaite des heures » (SPN : 65). Paradoxalement, alors que les sons autour de lui évoquent sa mort, il semble suspendu dans le temps, figé au moment où il effectuait le virage et où il apercevait la chapelle : « Il n'existait que cette éphémère apparition de deux églises différentes à l'instant où, sur la route, le passage était *trop* étroit. Le bruit qui s'entendait plus tôt était aboli. On ne percevait rien d'autre que le maléfice du vent qui s'engouffrait par *les ouvertures*. Ce n'était que cela, que cette entreprise troublante de la nuit pour mettre fin à la folie du jour » (SPN : 65 ; je souligne). Par l'emploi de l'adverbe « trop », la narration insinue que le protagoniste n'a pas réussi à négocier le virage. Ce faisant, elle appuie l'hypothèse à l'effet que celui-ci ait trépassé, qu'il repose en un

lieu où résonne toujours, en vain, l'avertissement donné par les vitraux brisés de l'église brugeoise. De même, le couple d'oppositions nuit / jour constitue une mise en abyme du sort funeste du voyageur, d'autant plus que la nouvelle se termine sans que l'aube ne pointe, maintenant le personnage dans une nuit éternelle. Le jeu des pronoms, fréquent, pour Jean-Daniel Gollut, dans le récit de rêve, illustre également, par une certaine dépersonnalisation (au profit des lieux *organiques, animés*), le passage de l'homme dans l'au-delà : on passe du « il » au « on » ; pire encore, ce n'est même pas lui qui entend le bruit, mais bien « le bruit qui s'entendait » (*SPN* : 65). Cette étrange utilisation d'un verbe pronominal se révèle porteuse de fantastique, puisqu'elle personnalise l'environnement du protagoniste.

La conclusion de la nouvelle fait état de la simultanéité des possibles, comme si la logique onirique avait pris le dessus (reprise de la conjonction « ou »), et refusait au lecteur toute explication univoque des événements : « Tout simplement, il avait failli retomber en enfance, *ou* se perdre dans le souvenir de Brugge, *ou* se retrouver au fond de ravins magnifiques, encaissés entre des montagnes enneigées » (*SPN* : 65 ; je souligne). En fait, la narration semble confirmer que le personnage se trouve dans un lieu composite, participant de tous ces endroits à la fois... L'espace demeure donc constitué de figures fusionnées. De même, la clause maintient totalement l'ambiguïté quant au sort de l'homme : il s'est peut-être seulement arrêté dans une chapelle, le temps de s'abandonner à ses souvenirs à ses angoisses mortifères. D'un autre côté, il se peut qu'il ait péri, happé par la vitesse et le ravin. Les églises, symbolisant la mort, l'auraient simplement accueilli dans les maléfices du monde nocturne...

Quoi qu'il en soit, toute trace de son passage en ce lieu risque de s'effacer avec la venue de l'aube : « Pour l'instant, cette nuit ocre qui va enfin se dissiper ne retiendra rien de ces angoisses, sinon les traces profondes d'un freinage sur la route. Et encore, *il n'est pas certain* que quelqu'un va les remarquer » (*SPN* : 65 ; je souligne). Tel un gros plan, les traces de pneus,

image finale du récit, représentent tout ce qui reste du protagoniste, lequel menace de disparaître lui-même. Qui plus est, l'emploi du pronom « il » dans la dernière phrase porte à confusion : s'agit-il du pronom référant au protagoniste, ou plutôt d'une tournure impersonnelle ? La deuxième interprétation appuierait encore davantage la possible disparition du voyageur. En outre, « Si petite dans la nuit » reste surtout narrée à l'imparfait de l'indicatif, alors que la clause adopte plutôt le futur simple, imposant au récit un clivage temporel duquel on exclut le présent, comme si l'existence du protagoniste ne comptait plus, à présent dissoute dans la nuit. Force est donc de reconnaître que la fantastique de la nouvelle réside dans la maîtrise du langage et de l'équivoque. On progresse dans le récit, à l'instar du protagoniste dans l'espace, comme dans un songe, égaré par une narration qui sème indices et énigmes, sans savoir si, en bout de course, on en est bien sorti.

Les figures spatiales mises en place dans « Si petite dans la nuit » agissent telles des images de la mort, peut-être désirée par le protagoniste. Une interprétation possible du titre pourrait aller en ce sens : « Si petite dans la nuit » réfère en premier lieu à la chapelle dissimulée sous les arbres, mais (et la symbolique du site l'indiquait déjà) peut aussi désigner la mort du personnage, « si petite » (rapide, insidieuse, qui se fond à l'espace environnant) qu'elle risque même de déjouer celui qui l'expérimente. Enfin, elle se pose en mise en abyme du sort du voyageur, puisqu'il disparaît dans l'immensité du lieu nocturne. L'adverbe « si », dont l'usage a déjà été noté, offre, grâce à sa présence dans le titre, un surplus de sens : tout le texte distille une sorte d'excès, de débordement sournois de l'inexpliqué dans le réel. Certes, cette surcharge se manifeste sous des dehors presque anodins, mais suffisants pour faire basculer le protagoniste au cœur d'un espace dédoublé, « vivant ».

La trajectoire de l'homme peut aussi métaphoriser son passage vers la mort. De fait, son horizontalité première est rapidement « verticalisée » ou « circularisée » : sa course excessive sur

les routes escarpées (déjà plus courbes que droites) se voit ralentie par la répétition provoquée par l'apparition de la chapelle, causant chez lui un trouble de la perception, puis son arrêt. La poursuite de son trajet à pied (peut-être est-il même transporté subitement à l'intérieur) vers un lieu qui l'appelle et l'envoûte le mène à un nouvel arrêt, dans la nef⁷ de l'église. De là, il semble « contaminé » par la projection du lieu analeptique, puis accablé par son infiltration dans le présent. Jusqu'à la fin du récit, la persistance des lieux fusionnés (les deux églises, puis le fond du ravin) s'allie au déroulement « surnaturel » du temps et laisse place à la disparition finale de l'homme dans le décor, qui s'effectue dans le dépouillement et le silence. On dirait que son désir plus ou moins conscient de la mort l'a « soumis à la volonté du lieu qu'il occupe » (Boyer, 2004 : 102). Happé par ce dernier pour être intégré à son maléfice, le voyageur perd graduellement tout contrôle de sa trajectoire et de ses mouvements au sein d'un espace nocturne, cauchemardesque et fantastique : ultimement, sa mort lui permet d'intégrer la beauté du paysage.

« Mademoiselle Daniélou »

Approchant du terme de sa grossesse, Mademoiselle Daniélou s'enferme chez elle, convaincue qu'un homme veut l'assassiner. Désireuse de protéger l'enfant à naître, elle se poste à sa fenêtre afin de surveiller les alentours. Elle attend, comme à chaque nuit, que l'individu revienne de l'autre côté de sa porte et qu'il la menace, puis la supplie de le laisser la tuer. Mademoiselle Daniélou sait sa mort prochaine et espère de toutes ses forces que son enfant à venir la vengera. Mais, avec le temps, elle craint que l'homme s'en prenne à son enfant plutôt qu'à elle. Dans son désir grandissant de s'enfuir, la parturiente semble à présent occuper simultanément sa chambre et le jardin près de la maison. Puis, alors que la naissance approche,

⁷ Le choix de cette partie du bâtiment religieux appelle une lecture polysémique, le substantif « nef » pouvant également désigner un navire. Cette symbolique, conjuguée à celle de l'eau (omniprésente et symbolisant la mort) appuie la possibilité que le personnage s'apprête à quitter le monde des vivants...

elle se mutile avec le couteau qu'elle gardait pour sa protection et celle de son enfant. Enfin, tandis que Mademoiselle Daniélou récite une complainte lugubre à son enfant qui naît, l'homme enfonce la porte de son appartement. L'accouchée semble le reconnaître, mais est-ce le père de l'enfant ? L'enfant lui-même ? L'identité du visiteur n'est pas précisée.

« Mademoiselle Daniélou » (1994 ; désormais *MD*) a d'abord été écrite en rapport avec le mythe de Danaé⁸. En conséquence, puisque des références au mythe grec sont présentes dans la nouvelle (bien que jamais de façon explicite), il convient de rappeler en quoi celui-ci consiste. Selon la légende, un oracle prédit à Acrisios, roi d'Argos, que si sa fille Danaé donnait naissance à un fils, ce dernier le tuerait. Le roi fit aussitôt emprisonner sa fille, mais Zeus, sous la forme d'une pluie d'or, pénétra dans le cachot et séduisit Danaé, qui donna naissance à Persée. Acrisios fit jeter mère et enfant dans l'océan, enfermés dans un coffre en bois. Ils parvinrent tout de même à l'île de Sériphos, où Persée grandit. Devenu adulte, ce dernier, pour sauver sa mère des griffes du roi Polydecte décidé à l'épouser contre son gré, tua la gorgone Méduse et rapporta sa tête au souverain. Corriveau retient certains éléments de ce mythe, mais les mêle aux énigmes qu'il tisse afin de créer une nouvelle déconcertante qui doit autant à la poésie qu'au fantastique et à l'onirisme. Comme dans « Si petite dans la nuit », la langue et le style de Corriveau suggèrent plusieurs interprétations des événements, mais jamais de réponse définitive. C'est une fois de plus la forme, « l'expérimentation textuelle, discursive » (Lord, 1994a : 45) de ce nouvellier « affectio[nnant] [...] les jeux de focalisation [...], de temporalités [...] et d'intertextualité » (*ibid.*), qui prend en charge le glissement vers le fantastique onirique.

Un narrateur extradiégétique en focalisation interne raconte, à l'aide du pronom personnel « elle », les tribulations de Mademoiselle Daniélou, femme d'un âge incertain dont le nom rappelle, dans ses sonorités, celui de la mère de Persée. En fait, le texte fournit peu de

⁸ *Mæbius*, spécial « Autour du mythe de Danaé », n° 48, printemps 1991 : 63-69.

renseignements sur le statut de ce personnage, qui ne semble pas évoluer dans un univers référentiel (et encore moins réaliste). Les lieux qu'elle occupe, pré-codés, sont rapidement investis par le fantastique onirique et se réclament plutôt du symbole, de la métaphore, de la mise en abyme. L'aventure pour le moins singulière de l'héroïne, elle-même objet de « démultiplications » et d'ambiguïté, se répercute sur l'espace (présentant des figures fusionnées, propices, selon Marc Boyer, à l'établissement du fantastique), également mis à contribution afin de brouiller le sens du récit. Ce qui, au départ, se présente comme l'histoire d'une femme enceinte cherchant à se protéger d'un agresseur se transmue en quête circulaire où tout se dédouble et où une femme semble rattrapée par sa propre volonté de tuer, faite chair. La proie est aussi le prédateur, l'intérieur est aussi l'extérieur... En fait, tout, son enfant en premier lieu, semble le fruit des pulsions assassines (et autodestructrices) de Mademoiselle Daniélou. Vers le milieu du récit, un passage met en évidence la nature extraordinaire de cette progéniture : « Elle n'a rien dit de son aventure. On ne sait pas avec qui elle l'a conçu, cet enfant qui est là, en elle, de toute éternité. L'homme derrière la porte n'a pas voulu la croire. [...] Mais rien n'y fait, elle n'a rien voulu dire. "C'est le malheur, tu entends, qui germe en moi. Une maladie mortelle. Une malédiction" » (MD : 51). La protagoniste prédit son destin à travers ces paroles puisqu'en clause, le mystérieux visiteur aspirant à la destruction de Mademoiselle Daniélou semble fusionner avec le rejeton. Le texte est ainsi parsemé de tels « présages » accentuant le fantastique onirique.

L'*incipit* annonce les couleurs métaphoriques et symboliques du récit. Il entame en outre le réseau de mises en abyme qui le sature (tout en le rapprochant de la logique onirique) et indique l'importance des lieux et des objets dans l'élaboration du sens. « Les fruits achevaient de pourrir dans le bol au centre de la table » (MD : 47) ; cette brève description contient en germe la secrète nature de l'héroïne. D'abord, la géométrie des constituants spatiaux rappelle la position

spatiale de celle-ci : la table⁹ évoque la chambre, au centre de laquelle se tient la future mère, dont le ventre est représenté par le bol. Dans le ventre se trouve l'enfant, futur meurtrier, « fruit pourri » des ambitions de sa mère. En plus de ces analogies avec le personnage principal, les objets suggèrent la rondeur, ce qui rappelle le ventre maternel, mais aussi le temps nocturne, circulaire et mythique imprégnant le récit. D'emblée, ce dernier présente une temporalité floue, verticale, à la fois répétitive et elliptique : au fil des paragraphes – plutôt longs –, il s'avère souvent impossible de déterminer si les événements se succèdent ou si l'on retrouve des analepses, des segments de récits répétitifs, des sommaires... Certes, le récit présente des ellipses – un trait propre à la nouvelle, selon Pierre Tibi, et à l'onirisme, pour Roland Bourneuf –, mais préciser leur emplacement et leur durée demeure ardu, notamment à cause de la rareté des marqueurs de causalité. Le temps de cette nouvelle se rattache ainsi davantage à la poésie et au mythe qu'à la narrativité et contribue à l'établissement du fantastique onirique.

De fait, peu de repères temporels sont utilisés et ils ne clarifient jamais le déroulement des événements. Au contraire, dès la première page, on laisse plutôt croire que les choses se passent ainsi (et se répètent) depuis longtemps. L'action de la première moitié du texte est narrée à l'imparfait et au passé simple de l'indicatif ; ensuite, la narration passe au présent. Cette transition correspond à l'accélération des événements vers le dénouement ; j'approfondirai son rôle plus loin. Cette irréalité que suggère la circularité s'applique aussi au futur rejeton : « [le ventre] était si rond, si beau et si parfait, que le bébé qui en sortirait ressemblerait, à n'en pas douter, à une balle, à un poussah, à quelque gnome joufflu et fou qu'elle aurait peine à ne pas emprisonner, comme elle, entre quatre murs » (*MD* : 47). La poursuite des images sphériques, telle un réseau d'isotopies, rend obsédante la présence du ventre et du péril qu'on y associe. La

⁹ Cette dernière, on le comprend dans les lignes suivantes, est située chez Mademoiselle Daniélou, qui se barricade afin de se protéger de son mystérieux agresseur.

gradation et la structure anaphorique contribuent elles aussi à instaurer une temporalité répétitive et à présenter le bébé à venir telle une créature surnaturelle et incontrôlable.

La corruption des fruits ne manque pas non plus de rappeler la mort (qui se fera de plus en plus présente), et une sorte de laideur délibérée qui, telle la pourriture, gruge peu à peu les apparences de beauté et de plénitude. Cette « dégradation » imite la transformation de la protagoniste qui, de victime, va vers un statut beaucoup plus ambigu puisqu'elle semble avoir délibérément appelé la mort en elle. Plus encore, sa grossesse et le harcèlement de l'homme la plongent dans un troublant mélange de plaisir et d'horreur : « [...] prendre le temps de vivre. Encore un peu. Tout en parlant à l'être qui, en elle, lui donnait autant d'odeur et d'importance. Elle en était *émerveillée*, elle subissait l'*attrait* de cette haine comme la marque d'une *passion exclusive, excessive, suave* » (MD : 49 ; je souligne). Très nombreux dans le texte, les connotateurs de fantastique oscillent constamment entre le ravissement et la peur, maintenant le personnage dans l'ambivalence. Du coup, ils soulignent aussi la dualité qui caractérise ses réactions devant la nature meurtrière de son rejeton et les visites de l'homme.

En outre, le récit se déroule la nuit, sous la pluie. Une teneur cauchemardesque lui est alors prêtée, ce qui favorise l'irruption d'un climat fantastique ainsi que d'un temps « autre ». Partant, l'espace nocturne apparaît lui aussi comme une projection de l'univers intérieur de la future mère (ce qui, avec la mise en abyme, insuffle une bonne part de sa fantastique onirique au récit) : « Le cœur de l'obscurité était vivace. Ténébreuses, les choses du monde. Irritante, la pendule au mur qui toquait et retoquait sans cesse. Mais inquiète surtout était Mademoiselle Daniélou de ce noir, du passage obscur des ombres, des spectres, des gisants mobiles et glauques de ses rêves, du rampement sournois du temps, de l'heure, des bruits suspects de la chambre » (MD : 48). Les songes de Mademoiselle Daniélou, s'ils ne sont pas relatés par le narrateur, renforcent par leur simple mention (et grâce à l'énumération) l'aspect maléfique de la nuit et son

rapport avec les pulsions de l'héroïne : ses angoisses, qui sont aussi ses désirs, finiront par se matérialiser... D'ailleurs, l'inconnu ne se manifeste « [j]amais le jour *mais* la nuit, jamais à la même heure *mais* en catimini, mauvais et louche, harcelant pour qu'elle disparaisse enfin de sa vie » (*MD* : 48 ; je souligne). Ici, la structure anaphorique et les rimes en « è » et « i » produisent une cadence hypnotique, favorisant un temps circulaire et une atmosphère trouble, tenant du sortilège, de l'envoûtement. De même, les indices oniriques « mais » (les plus fréquents dans le récit) appuient la dualité des événements, des personnages et des lieux.

La figure spatiale initiale du récit est constituée par l'intérieur de la maison de Mademoiselle Daniélou (un appartement dans un immeuble). Bien que pré-codé, ce lieu permet de créer une opposition intérieur / extérieur, motif qui sera mis en abyme dans plusieurs constituants du texte. Or, cette opposition prendra de plus en plus les apparences d'un paradoxe, dans la mesure où le texte fournit nombre d'indices suggérant que l'extérieur menaçant (le jardin, le marais, le visiteur) n'est autre que le reflet – ou le fruit – de l'intérieur supposément rassurant (la chambre, Mademoiselle Daniélou, son enfant). Ces figures spatiales, d'abord présentées selon une alternance dedans / dehors, iront jusqu'à fusionner. Néanmoins, enfermée dans sa chambre (cette obsession tenant elle-même du fantastique), l'héroïne reste à l'affût de la menace qui plane de l'autre côté de la porte et des murs :

Dehors, il faisait si triste que mademoiselle Daniélou en était *éberluée*. Elle interrogeait le noir qui, sur la rue, s'étendait comme la preuve exacte de sa propre existence. Car il lui fallait vivre avec la *crainte renouvelée* qu'on lui veuille du mal, une fois de plus. Cet enfant qu'elle portait la rendait *folle d'inquiétude*. Il ne lui paraissait pas suffisant de s'enfermer. Encore aurait-elle voulu le retenir en elle, ne le laisser jamais s'échapper (*MD* : 47-48 ; je souligne).

Toujours en conservant l'ambivalence des sentiments de la protagoniste (à preuve, les connotateurs de fantastique en italiques), la narration suggère que la menace qui inquiète celle-ci vient peut-être aussi de l'intérieur. Il n'est donc pas étonnant, dans une logique fantastique,

qu'elle souhaite garder le bébé dans son ventre... Les dernières phrases de la citation l'illustrent bien : tout en affirmant que le mal se tapit dans l'ombre du dehors, le narrateur évoque la présence de l'enfant. L'ambivalence du dehors et du dedans, comme celle de la provenance du danger, repose souvent sur le choix précis de quelques mots : « Elle vérifiait si *on* ne venait pas, si sa paix justement n'allait pas être brisée. *Or*, elle se tenait le ventre » (*MD* : 47 ; je souligne). Ces deux termes dont la sonorité se rapproche, le pronom indéfini « on », ainsi que la conjonction « or », suffisent à jeter le doute dans le texte. À ce moment, l'identité du visiteur et même la nature de la menace n'ont pas encore été explicités. À la page suivante, la narration emploie le « il » pour les désigner et, plus tard, indique qu'il s'agirait d'un homme. Cependant, le « on » pourrait ici revêtir son acception inclusive et concerner aussi Mademoiselle Daniélou, ce qui tend à appuyer l'interprétation selon laquelle l'héroïne cause sa propre perte. En ce qui concerne la conjonction « or », elle impose une restriction à la possibilité que quelqu'un vienne réellement troubler la femme et met plutôt l'accent sur le ventre de cette dernière comme source possible du danger. L'équivoque plane donc à la fois au-dessus de la véritable origine de la menace et du degré de connaissance de Mademoiselle Daniélou à ce sujet : sait-elle qui veut l'assassiner ?

Plusieurs phrases, à la lumière du dénouement, contribuent, par le choix et l'emplacement d'un pronom, à associer la progéniture de Mademoiselle Daniélou à l'individu qui la harcèle et, par le fait même, tendent à identifier l'enfant comme étant un futur matricide : « Depuis qu'elle avait décidé de garder cet enfant, *il* tenait à lui parler de la mort » (*MD* : 48 ; je souligne), ou encore : « Depuis que l'enfant germait, *il* disait qu'elle avait une odeur » (*MD* : 48 ; je souligne). Bien entendu, ce pronom peut s'appliquer au visiteur derrière la porte. Cependant, la récurrence de ces tournures, couplée aux autres allusions et à la clausule, autorise au moins une double lecture de cette stratégie. Plus le récit progresse, plus les sous-entendus de ce type s'accumulent, tout comme les mises en abyme unissant l'espace à la protagoniste et les associations entre

l'intérieur et l'extérieur. Cette insistance provoque le glissement fantastique d'un univers déjà peu réaliste au départ (mais qui perd encore de sa référentialité en cours de route) vers une « logique » aux apparences oniriques... laquelle se réclame également du Destin mythique. Ce décalage, faut-il le réitérer, est éminemment redevable à la forme, au style du nouvellier.

Mademoiselle Daniélou a pris l'habitude de verrouiller sa porte, de demeurer à l'abri dans son appartement et d'écouter les atrocités que le visiteur profère. Ce manège incite à des mouvements répétitifs : de la fenêtre à la porte, la protagoniste vérifie constamment sa protection, contemple la nuit, profite du répit qui lui est accordé avant qu'une barrière ne cède, ce qui, elle en est convaincue, se produira inévitablement. Sa seule consolation réside dans sa certitude qu'elle donnera naissance à un enfant vengeur : « elle se réjouissait d'avance de ce que, s'il advenait que ce fût un fils qui lui naquît, il ne devînt meurtrier [...]. L'enfant à naître aurait des affinités secrètes avec l'agonie » (*MD* : 49). Une fois de plus, Corriveau insère des propos dont le sens premier impose une saveur fantastique au récit : ils attribuent au rejeton une identité duelle.

Au moment où la protagoniste réfléchit à la nature mortifère de son enfant, la narration fournit, sur le plan spatial, des indications signifiantes : « Soudain, il se mit à pleuvoir si fort qu'elle ne voyait bien que l'égouttement de l'eau sur le verre » (*MD* : 49). À croire que, par ce flou, l'espace illustre l'aveuglement du personnage, dont l'incapacité de distinguer ce qui se passe à l'extérieur traduit aussi le refus de voir que son assassin n'est autre que sa propre progéniture. La perception de Mademoiselle Daniélou, fréquemment sollicitée, semble en effet modifier ou déformer ce qui l'entoure. Mentionnée à plusieurs reprises dans le récit, la pluie que Mademoiselle Daniélou aime tant s'allie à la temporalité verticale pour l'enfermer, entre ses barreaux liquides, dans un univers clos, où l'extérieur demeure mouvant et fluide. De surcroît, la présence de la pluie n'a de cesse de rappeler les eaux maternelles, celles qui bercent l'enfant à venir ainsi que sa mère, tous deux isolés au sein de l'élément liquide.

Le mythe, inscrit en filigrane, se manifeste davantage après que l'héroïne se fût laissée aller à ses pensées morbides. Déjà, on pouvait constater que, telle Danaé prisonnière, Mademoiselle Daniélou, qui s'enferme dans un lieu clos, vit une grossesse sur laquelle veille la mort, grossesse contestée par un personnage masculin et fruit d'une union surnaturelle (Danaé séduite par Zeus métamorphosé en pluie d'or ; Mademoiselle Daniélou suggérant que le malheur l'a fécondée). Mais la connotation mythique transparait encore plus lorsque, réfléchissant à la nature assassine de son enfant, la future mère se souvient des avertissements qu'on lui a lancés : « Les oracles le disaient, [...] tous l'avaient prévenue de se méfier de la Méduse qui l'enjôlerait, qui ferait d'elle la passionnée du monde des ombres. "Enceinte, il faut éviter les marais, les gîtes des Aulnes et l'hyperbole de la nuit." Or, elle n'avait plus dormi que le jour, réservant ses veilles dès que le crépuscule s'annonçait » (*MD* : 49-50). Comme précisé plus tôt, Méduse figure dans le mythe de Persée : ce dernier la tue afin de sauver sa mère. Dans « Mademoiselle Daniélou », Méduse incarne plutôt les penchants morbides de l'héroïne. Les références au monde gréco-romain se manifestent jusque dans l'arbre évoqué : l'aulne serait, chez les Grecs et les Romains, l'arbre de la mort, ce qui peut aussi expliquer la recommandation fournie à l'héroïne par les oracles (figures typiques de la mythologie). Ces dernières mettent aussi la femme en garde contre le monde nocturne, représentant la part maléfique de son être... qu'elle s'empresse pourtant de favoriser, au détriment du jour et de la rationalité, pourrait-on croire.

Puis un événement étrange survient : Mademoiselle Daniélou entre en possession d'un couteau. La manière dont elle l'acquiert et les desseins qui y sont rattachés contribuent à l'enfoncer dans le fantastique :

Le couteau *n'était apparu* que plus tard, au creux de sa main. Elle le chérissait, le palpait, le frottait, le léchait. Depuis peu, elle passait doucement le fil de la lame sur sa langue, pour en poncer le tranchant. Mademoiselle Daniélou hésitait entre deux solutions radicales, soit le tuer, lui, pour qu'il ne vienne plus

troubler la naissance ou pratiquer elle-même la césarienne qui délivrerait l'enfant plus tôt, ferait naître *la chose* bien avant Pâques (*MD* : 50 ; je souligne).

Le choix du verbe « apparaître » étonne : faut-il comprendre que l'objet a été confié à Mademoiselle Daniélou de manière surnaturelle, par un Destin veillant à ce qu'elle aille au bout de ses pulsions, ou par une manifestation « maléfique » de sa volonté profonde ? Chose certaine, le couteau séduit la protagoniste, qui le manipule étrangement pour quelqu'un qui, apparemment, souhaite se défendre et mettre au monde son enfant. La narration désigne d'ailleurs de dernier par « la chose », le déshumanisant davantage.

La mention de Pâques, commémoration de la résurrection du Christ, célébrée le premier dimanche après la pleine lune de l'équinoxe du printemps, possède certaines caractéristiques qui prennent sens dans la nouvelle : ses origines païennes, l'éloignant de la symbolique chrétienne, concordent avec le sang versé par la protagoniste, tout comme la lune, astre associé à Mademoiselle Daniélou. L'équinoxe, moment où la durée du jour égale celle de la nuit, joue aussi un rôle symbolique dans la nouvelle, puisque l'héroïne préfère l'ombre et semble fuir la clarté. Du coup, l'équinoxe pourrait signifier un certain retour vers la rationalité et l'abandon de ses pulsions mortifères. La résurrection n'est pas non plus à négliger, puisqu'elle évoque la naissance de l'enfant. Mais que faire de ces pistes, alors que l'éventualité d'une césarienne provoquerait la naissance « bien avant » la venue de Pâques ? Il est possible que cela suggère la « condamnation » de Mademoiselle Daniélou : en avançant le moment de la naissance, elle risque de provoquer sa propre mort, d'empêcher toute promesse de renouveau, et de demeurer dans le monde lunaire en n'atteignant jamais l'équinoxe.

Plus encore, l'utilisation qu'elle fait de l'arme à ce point dans le récit fait office de déclencheur : « Ainsi, chaque soir depuis quelque temps, elle allait de pièce en pièce, le si beau couteau argent et noir à la main, et elle se demandait si, dès maintenant, elle ne mettrait pas fin à

cet insupportable suspense. Elle boitait, depuis qu'elle s'était tailladé le pied pour connaître la souffrance, pour que *la chose* en elle sache ce que c'était » (*MD* : 50 ; je souligne). Le couteau aux couleurs révélatrices d'ombre et d'argent réactive la symbolique lunaire, liquide et nocturne, univers auquel s'associe Mademoiselle Daniélou. Ce métal, « [d]ans le réseau de correspondances des métaux et des planètes, [...] est en rapport avec la Lune. Il appartient au schéma ou à la chaîne symboliques lune-eau-féminin » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 75). Que la future mère s'en serve pour se blesser ne peut que la rapprocher davantage de son destin funeste. De même, en transmettant la connaissance de la souffrance à « la chose » qu'elle porte, elle s'assure de sa propre mort. Le sang versé signale alors le « début de la fin ». À compter de ce moment, les événements vont s'accélérer, la symbolique de l'espace et les mises en abyme se condensant ; Mademoiselle Daniélou va plonger résolument au cœur de son drame. La rencontre avec l'enfant est imminente, tout comme la reconnaissance du paradoxe qu'elle a créé. La narration passe, au paragraphe suivant, au présent de l'indicatif (temps associé au rêve par Daiana Dula-Manoury et Gollut), comme pour souligner ce basculement décisif (et volontaire ?) dans la dimension fantastique, onirique et mythique.

La suite du texte laisse davantage place à l'espace, comme si l'univers intérieur de la protagoniste débordait sur l'extérieur pour le contaminer. En fait, la narration délaisse l'alternance au profit de la fusion des figures spatiales intérieures et extérieures, les lieux évoqués, tout en rappelant le mythe de Danaé, portant la marque des pensées noires de l'héroïne. D'abord, la pièce où s'enferme celle-ci reçoit à plusieurs reprises des attributs insulaires (évoquant l'endroit où Danaé s'enfuit avec son fils) et accentue ainsi l'isolement de la protagoniste, la figure spatiale prenant des apparences carcérales : « Sa chambre est une île où elle se tient prisonnière, où elle couve la mort lente et douce dans son ventre clos. Il pleut. [...] Mais la chambre est une île, l'immeuble entier est île perdue, prison adéquate » (*MD* : 51). Une

mise en abyme supplémentaire relève de la présence de son fils, dans le ventre, qui peut lui aussi rappeler le motif de l'île (rejoignant l'image de l'*incipit* : le bol de fruits au centre de la table). Suit une brève description du lieu qui poursuit, avec les répétitions, la structure énumérative et la tendance nominale (la juxtaposition marquant le récit de rêve, selon Frédéric Canovas), ainsi que le rythme incantatoire amorcé par les comparaisons précédemment citées : « La chambre est tapissée de bleu. Un bleu profond, piqué de fleurs blanches. Les meubles, blancs. Les lampes, le couvre-lit et le fauteuil, blancs. La paix folle du bleu, une dépression bleu et blanc au cœur de la morosité » (*MD* : 51). La signification de ce bleu profond et du blanc (on pense à la lune qui, la nuit, se détache du ciel étoilé) est fournie par le texte ; ces teintes, tout comme les modulations syntaxiques, évoquent la déraison du personnage principal, son appartenance à un univers nocturne et lunaire où la folie (où une logique « autre ») semble plus adéquate que la pensée rationnelle. Somme toute, la chambre dégage une fausse paix, une fausse tranquillité, sous lesquelles couvent la mort et la violence.

Mademoiselle Daniélou paraît préoccupée par un possible changement dans les intentions du visiteur. Elle craint maintenant qu'il veuille éliminer l'enfant après l'accouchement : « Et si c'était l'enjeu, s'il attendait que ça naisse pour qu'il le tue. S'il fallait qu'il ait ce projet abominable de tuer l'enfant et de la laisser vivre. *Médée des hommes*, fou et brûlé vif avec sa passion morbide » (*MD* : 51 ; je souligne). La narration évoque de nouveau la nature suspecte du rejeton en le désignant par le pronom démonstratif « ça », ce qui a pour effet de le rendre méprisable. On peut en effet se demander si Mademoiselle Daniélou ne voudrait pas avorter spontanément... Par ailleurs, il pourrait être tentant de lire ce terme dans son acception freudienne (désignant les pulsions inconscientes de l'individu), ce qui renforcerait la structure intérieur / extérieur mise en place. D'autre part, le narrateur prend plaisir à brouiller les

cartes quant à l'identité du visiteur, en passe de devenir « Médée des hommes »¹⁰. Cette appellation tendrait à en faire le père de l'enfant, ce qui se démarque du réseau d'allusions faisant du visiteur l'enfant lui-même. La nouvelle n'en étant pas à une ambiguïté près, on peut penser que, dans cet univers caractéristique du fantastique onirique, les dédoublements et les fusions d'identité ne sont pas exclus. L'enfant et l'homme sont peut-être une seule et même personne, auquel cas le fils serait aussi son propre père... cela constituerait un bel exemple de la « démultiplication » fréquente dans les songes !

Mademoiselle Daniélou, toujours barricadée chez elle, rêve pourtant de s'évader. Apparaît alors une figure spatiale projetée, relevant du souhait : « Ailleurs, sur cette île désolée, son mal serait moins aigu. Elle traverserait à gué la petite rivière voisine, perdrait son sang sur le houx maléfique des terres du bout du champ » (*MD* : 52). Ici, l'île n'apparaît plus seulement comme métaphore de la chambre, mais bien comme un espace plus vaste, englobant une rivière et un champ¹¹. L'immeuble de Mademoiselle Daniélou semble se trouver à proximité de ces lieux, mais rien n'est moins sûr. Lorsque la narration rend compte de l'espace extérieur, le flou privilégié par la description contribue à susciter le doute quant à l'existence des lieux diégétiques. En fait, ces derniers paraissent tributaires de l'esprit de Mademoiselle Daniélou, cette dernière aspirant au soulagement (et peut-être à la mort de son enfant). De nouveaux éléments s'ajoutent d'ailleurs à l'espace extérieur au gré des pulsions du personnage. En songeant au dehors, elle « *croit* se délivrer de l'enchantement, croit parvenir à une harmonie étrange de son corps. Ses deux cœurs battent, palpitent, ses deux pensées souffrent de cette déperdition. L'étang est

¹⁰ Rappelons que, dans la mythologie grecque, Médée se venge de l'adultère de Jason (pour lequel, selon certains, elle *brûle* de passion) en ensorcelant la robe de sa rivale, qui s'enflamme et entraîne cette dernière dans la mort. Ensuite, Médée tue ses propres enfants, fruits de son union avec Jason.

¹¹ Étrangement, le houx qui pousse dans ce champ serait « maléfique ». Pourtant, la symbolique du houx est généralement positive : il agirait comme protection contre les mauvais sorts. On peut se demander pourquoi il n'en va pas de même ici. Peut-être parce que tout dissimule son envers, dans cette histoire où une femme est harcelée par celui qu'elle croit protéger...

pourtant proche où elle pourrait se reposer, où elle pourrait... Elle entend la confusion *comme si* elle se transformait en rivière, en sous-bois, en sang chaud, en froissement de feuilles » (MD : 52 ; je souligne). À nouveau, la narration fait état de la complexité des sentiments du personnage, tout comme de sa nature « duelle » (est-ce d'elle et de son enfant dont il est question, ou des multiples parts d'elle-même ?). De plus, l'indice onirique et les modalisateurs soulignent la nature paradoxale du lieu qui se dessine, ainsi que l'étroit lien l'unissant à la protagoniste qui semble incarner, devenir cet espace. Paradoxalement, dans « Mademoiselle Daniélou », les modalisateurs semblent moins indiquer un doute perceptif que la coexistence des possibles ...

L'ambivalence quant à la nature des lieux évoqués à partir du moment où Mademoiselle Daniélou se projette à l'extérieur se complexifie dès lors que la narration ne se limite plus à faire percevoir au personnage des lieux variables et mouvants, mais s'applique à semer le doute quant à la sortie possible de Mademoiselle Daniélou hors de sa chambre, dans cet espace plus sauvage et incertain. Les figures spatiales paraissent alors fusionnées par la narration : elles s'entremêlent si étroitement qu'il n'est plus possible de déterminer avec exactitude si la femme demeure dans sa chambre ou si elle en sort. Dans ce cas, force est de convenir avec Lahaie que « la présence de figures spatiales *fusionnées* confère instantanément au texte une aura singulière qui tend à l'éloigner du réalisme » (2009 : 420). De plus, l'absence de marqueurs temporels qui auraient permis de départager les séquences, ainsi que des indications contradictoires à propos de l'emplacement du personnage créent un flou qui doit autant au fantastique qu'à l'onirisme :

Mademoiselle Daniélou *pourrait croire* n'avoir pas quitté sa chambre tant est semblable sa peur de le rencontrer [...]. *Sur le bleu fleuri des murs, sur le blanc laqué des meubles, elle lit* une promesse sourde d'une délivrance prochaine. [...]

Le jardin de la maison [...] est *sauvage et généreux*. Les foins fous s'étendent sous les lilas, dans tous les coins, les feuilles et les saletés amassées depuis des mois forment des masses sombres où mènent les allées noires. Mademoiselle Daniélou trouve le lieu *sinistre et parfait*. [...] *Derrière elle, l'ombre opaque de la maison* ressemble à une boîte. Elle s'y trouve à l'aise.

[...] Mais comment faire pour *sortir sans encombre de cette chambre où elle se cloître depuis des mois* [...] (MD : 52-53 ; je souligne).

Le modalisateur et les indications spatiales maintiennent l'ambiguïté et suggèrent que l'héroïne possède le don d'ubiquité... ce mouvement de balancier rappelle d'ailleurs la relation enfant / visiteur dans sa simultanéité impossible. L'écriture de Corriveau fait montre, plus que jamais, de ce que l'auteur lui-même désigne comme « une capacité d'évocation qui rend possible même l'inconcevable » (Corriveau, 2001 : 73). L'espace extérieur continue de métaphoriser la psychologie du personnage : la description du jardin illustre sa folie, ses pensées mortifères (accumulées dans les coins de sa pensée tels des détritiques et des mauvaises herbes), sa faible prise sur le « réel », marquée par des sentiments contradictoires : plénitude et effroi. Plus loin, l'assimilation de l'ombre de la maison à une boîte renforce aussi l'isotopie de l'enfermement présente dans tout le récit.

La fusion des figures spatiales, l'exacerbation du paradoxe intérieur / extérieur, semble avoir précipité les choses, et l'espace s'agit avec Mademoiselle Daniélou qui, auparavant, privilégiait les mouvements répétitifs et une position plutôt statique : « L'heure n'est pas bonne et il lui faut être prudente, un couteau à la main, au cœur de sa course folle près des marais, au milieu du bruit strident des crapauds et des chouettes. [...] L'autre le lui a dit [...] qu'elle aurait à payer le plaisir de vivre, son désir de l'assassin. Ses raisonnements sont terribles, et la musique qu'ils font au creux de son esprit provoque le tremblement de ses eaux, de sa chair » (MD : 53). L'analogie persiste entre les lieux et le personnage, puisque les marais s'apparentent aux eaux de son ventre. Plus encore, « [l]a psychanalyse fait [...] du marais [...] un des symboles de l'inconscient et de la mère, le lieu des germinations cachées » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 611), ce qui renforce la mise en abyme précédente. Le passage de la protagoniste près des marais agit aussi telle la concrétisation du mauvais présage des oracles, qui lui avaient recommandé

d'éviter ce lieu (*MD* : 49). Bref, le danger se rapproche de Mademoiselle Daniélou, où qu'elle se trouve. Même en sortant de sa chambre, elle n'arrive pas à s'échapper réellement.

Alors qu'on supposait cette dernière dehors, la narration renverse à nouveau la perspective et met plutôt de l'avant l'espace de la chambre comme un lieu hybride, fusionné à l'extérieur, directement issu de la subjectivité de Mademoiselle Daniélou : « Elle marche à l'intérieur même de la méchanceté de sa chambre, en taillant à petits coups tranquilles la peau de ses bras et de ses jambes, à travers les *ronces imaginaires* de l'immense jardin fleuri des murs. Elle marche rouge parmi ces fleurs, en parlant à ce qui pousse en elle pour qu'il sache la venger » (*MD* : 53). La future mère évolue à la fois dehors et dedans... comme son enfant qui ne tardera plus à arriver. Le sang, encore une fois, sert de déclencheur, ici pour le dénouement de l'intrigue. Les blessures que la protagoniste s'inflige évoquent bien sûr l'accouchement à venir, mais aussi la mort prochaine de Mademoiselle Daniélou, qui réitère à son enfant sa nature profonde : « "Tu es venu dans la violence. Tu devras vivre avec elle" » (*MD* : 54), puis se met à lui réciter une comptine, en se tenant le ventre. Cette chansonnette lugubre semble sceller le destin de l'héroïne :

Tombent un bras et les deux jambes
Trois fois dans le grand puits
Tombe le corps au fond de l'eau
Trois fois dans le bois sur le billot
Tombent une tête et deux grands cris
Trois fois l'an, trois fois l'an (*MD* : 54)

Marquée par l'allitération en « t » (rappelant le verbe « tuer »), l'anaphore et la répétition, la comptine met en évidence la violence de la mort prochaine de Mademoiselle Daniélou, comme si cette dernière appelait son trépas, le mettait en images avant même qu'il survienne. Les références à l'espace y figurant sont aussi proches des lieux projetés / fusionnés des pages précédentes : le bois et l'eau, fruits des pulsions de la protagoniste. La chanson insiste aussi sur le chiffre trois. On associe ce dernier à la Trinité, principe qu'on retrouve indirectement dans la

nouvelle, puisque la mère, l'enfant et le visiteur (peut-être le père ?) restent intimement liés : les deux éléments masculins semblent issus de la psyché de la femme. Le trois représente aussi les étapes de l'existence (naissance, croissance, mort), toutes entremêlées dans la nouvelle : la grossesse durant depuis toujours, l'enfant créé par un désir de mort, la possible existence parallèle de celui-ci – déjà adulte – dans l'espace du dehors ; la menace constante d'assassinat de la mère ; la finale où la mort de Mademoiselle Daniélou paraît imminente, si elle n'est pas mise en scène en même temps que la naissance de son bébé. De plus, « le trois équivaut à la rivalité (de deux) surmontée ; il exprime un mystère de dépassement, de synthèse, de réunion, d'union, de résolution » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 975). N'est-ce pas ce qui se passe dans la nouvelle, alors que les dédoublements élaborés en cours de récit se voient réunis ? Mademoiselle Daniélou et son enfant ; Mademoiselle Daniélou et le visiteur ; le rejeton et l'homme... tous se retrouvent, de sorte que le paradoxe de leur identité apparaît, au final, dans toute sa complexité : « Elle berce son corps sur la plainte qu'elle adresse à ce qui monte en elle. L'homme a brisé les défenses, arraché chaînes et loquets. Il est dans l'embrasure de la porte et elle reconnaît ce qui d'elle, un jour, est né d'une chanson d'amour » (*MD* : 54).

La clausule suggère en effet que l'héroïne accouche, mais la manière dont la narration entremêle l'arrivée de l'homme à cette allusion assimile aussi son entrée à l'accouchement. Le flou persiste jusque dans les tout derniers mots : la mère peut aussi bien reconnaître les traits de son bébé que ceux du visiteur. Si ce dernier était en fait l'enfant de Mademoiselle Daniélou, son enfermement représentait-il un moyen de ne pas accoucher, de se protéger de cette progéniture vengeresse et assassine ? La clausule reste avare de réponses, et la quête circulaire de la femme garde son aura de mystère.

Labyrinthe énigmatique aux multiples circonvolutions, édifié en grande partie par le langage et le style, « Mademoiselle Daniélou » crée tant d'énigmes et d'équivoques qu'elle tient

presque davantage du poème, d' « une écriture poétique qui prend la place des choses » (Laniel, 1992 : C-5), que de la nouvelle. Cependant, on y observe bien un glissement fantastique onirique, puisque la narration abandonne graduellement les indices portant à interpréter rationnellement la situation de l'héroïne pour suggérer un univers beaucoup plus mouvant, où personnages et lieux se dédoublent et se fusionnent comme dans un rêve. En bout de course, les références mythiques, bien que fascinantes, n'agissent pas en tant que principal moteur du récit. Elles ajoutent plutôt des résonances supplémentaires à ce travail symbolique d'échos et de secrets où la narration élabore soigneusement les contours d'un univers mortifère, à l'image de cette mère ténébreuse se piégeant elle-même au cœur de son jardin sauvage.

« Le rendez-vous du jardin des morts »

Un homme a loué une chambre d'hôtel avec vue sur un cimetière. De sa fenêtre, malgré les arbres entravant sa vue, il tente d'apercevoir les allées et les monuments, persuadé de reconnaître l'endroit. En fait, depuis un temps indéfini, il va de cimetière en cimetière, en quête de la sépulture où son corps reposerait. D'abord apaisé par l'observation du cimetière et par les fleurs qu'il a disposées derrière lui, l'homme devient de plus en plus anxieux devant la perspective de descendre et de retrouver sa pierre tombale ; il fait durer l'attente, jusqu'à ce que subitement, il se retrouve devant une stèle qui pourrait bien être la sienne.

« Le rendez-vous du jardin des morts » (1994 ; désormais *RJM*) met en scène un personnage en quête de réunification, qui rend compte de l'« outre-vie »¹². La nouvelle de Corriveau laisse une très large place, par le biais d'un narrateur extradiégétique en focalisation

¹² Comme c'était le cas dans « Les voyageurs blancs » d'Aude. Certes, les deux textes proposent des visions bien différentes de la mort. Pourtant, les deux nouvelles n'y ont pas moins recours, chacune selon la spécificité scripturale de son auteur, à la répétition, à l'analogie et à la mise en abyme pour représenter la quête de leur personnage et pour créer un récit où l'on retrouve certainement le fantastique onirique.

interne, à la vision, aux impressions et aux réactions du personnage principal, ce revenant dont on ne connaît ni le nom, ni l'origine, ni la mort. Tout semble tourner autour de la manière dont il perçoit l'espace (et lui-même) : « Un *œil* animé devant les feuilles étalées sur le ciel derrière la vitre. Voilà ce que contient son *œil* rond. La *vue* qu'il a. La mobilité liquide de sa *vue*. Il *déduit*, il *regarde* » (*RJM* : 57 ; je souligne). Le jeu de répétitions contenu dans cette séquence (on peut parler d'isotopie du regard à travers le texte) accentue la complexité de la perception du personnage et l'enjeu crucial que sa vision de l'espace comporte : réussir à se voir, c'est pouvoir saisir son identité... et sa nature de mort-vivant. Le texte comporte d'ailleurs de nombreux modalisateurs qui, à l'instar du verbe « déduire », illustrent la vision incertaine du revenant et, par le fait même, « déconstruisent l'espace à mesure qu'il s'érige » (Lahaie, 2009 : 364). Bien que, par définition, il soit un être fantastique, surnaturel, « au-dessus des contingences du monde » (*RJM* : 55), celui-ci ne semble pas avoir une meilleure prise sur ce qui l'entoure. Au contraire, l'espace et sa propre nature, tel un rêve, semblent par moments lui échapper, se dérober à lui. Tantôt, il reconnaît les alentours, puis ces derniers se brouillent ; à un moment, il évoque des souvenirs de son passé, se sachant à la fois dans la chambre et dans sa tombe. Toutefois, cette connaissance apparaît bien imparfaite, un peu comme si sa perception agissait elle-même tel un spectre aux contours évanescents, en passe d'être dissipés par la brume. Les unités descriptives restent, par conséquent, fragmentaires et dispersées au fil du récit. On constatera qu'au fil de la nouvelle, la réaction du personnage devant le lieu se modifie et passe d'une certaine harmonie à l'inquiétude (balisées par les nombreux connotateurs de fantastique) : peut-être le revenant préfère-t-il finalement son errance désincarnée à la finitude de sa sépulture et de la décomposition... Quoi qu'il en soit, ce glissement dans la focalisation et la psychologie du personnage, étroitement lié à l'espace qui l'entoure¹³, se rattache au fantastique onirique – la

¹³ Boyer avance que « si le monde est décrit de façon complexe tout au long de la nouvelle, ce n'est pas tant l'espace

teneur fantastique du « Rendez-vous du jardin des morts » étant loin de se résumer à la présence d'un personnage surnaturel...

L'*incipit* annonce, une fois de plus, les couleurs de la nouvelle. Tout comme dans « Mademoiselle Daniélou », la phrase d'ouverture sert de mise en abyme à l'ensemble du récit : « Cette *sensation inouïe* de reconnaître les lieux, cette *impression le comble*, le rend réel à l'heure *incertaine* qui le guette » (*RJM* : 55 ; je souligne). Déjà, la reconnaissance du lieu, bien que répétée, devient en quelque sorte modalisée, puisque le narrateur en parle comme d'une « sensation » et d'une « impression », plutôt que d'une certitude. « Comblé », c'est-à-dire envahi par cet effet, si l'on prend le terme au sens premier, le personnage a l'impression de devenir plus réel, lui qu'une « heure incertaine » menace sans cesse, lui rappelant sa propre nature fugitive (de laquelle il ne pourra se défaire). En outre, la phrase suivante insuffle au récit sa dimension onirique à l'aide de la conjonction « [m]ais » (agissant, pour Gollut, comme un « connecteur » (1993 : 110) de compatibilité onirique articulant des données apparemment contradictoires), dont on ne sait quelle idée adverse elle est censée introduire. La contradiction apparaît donc purement esthétique et, de fait, imite les circonvolutions « arbitraires » du rêve : « *Mais* s'il observe les feuilles voler parfois jusqu'au bout du chemin bas qui le sépare du jardin des morts [...], s'il *méjuge* de la fadeur *étonnante* des couleurs ambiantes, il en reçoit *pourtant* un apaisement total » (*RJM* : 55 ; je souligne). La vision du protagoniste paraît mise de l'avant dans son imperfection, grâce au verbe « méjuger », employé au conditionnel dans une tournure modalisante, mais aussi grâce au connotateur de fantasticalité et à un nouvel indice textuel du rêve suggérant l'incertitude devant des éléments en apparence contradictoires. En outre, comme l'indique l'*incipit*, le présent domine le texte, contrairement aux autres nouvelles de Corriveau analysées ici. Ce choix narratif

qui fait défaut que la manière dont il est perçu par le personnage. Ce dernier, en raison de sa nature problématique, a un rapport singulier aux lieux » (2004 : 106).

confère au récit, d'ailleurs proche de la nouvelle-instant, une « proximité » qui concorde avec la nature « extraordinaire » du personnage et de son dilemme, un peu comme si tout se passait dans une dimension hors du temps. Celui-ci le pressent, puisqu' « [i]l soupçonne qu'il a son temps à lui, que chaque stèle a été placée tel un décor » (*RJM* : 57 ; je souligne). Les marqueurs temporels, du coup, restent vagues et contribuent à l'imprécision du récit : « l'heure incertaine » (*RJM* : 55) ; « [p]our l'instant » (*RJM* : 55, 57 et 58) ; « un moment » (*RJM* : 56) ; « depuis quelque temps » (*RJM* : 58) ; « à chaque fois » (*RJM* : 58) ; « aujourd'hui » (*RJM* : 58) ; « encore une fois » (*RJM* : 59).

De sa chambre d'hôtel – figure spatiale pré-codée dont pratiquement aucun détail n'est révélé –, le protagoniste s'adonne à son observation du cimetière. Sa position dans l'espace met aussi en abyme sa nature de « spectre » : situé en hauteur, il regarde vers le bas, donnant l'impression qu'il flotte ou, du moins, qu'il n'appartient pas totalement au monde matériel. Sa localisation instaure également une opposition entre le haut et le bas, concernant d'abord l'emplacement des lieux, mais débordant rapidement sur le plan symbolique et métaphorique, puisqu'elle évoque aussi la vie et la mort, la plénitude et le tourment du personnage. Pour le moment, devant la vitre, même si sa perception subit des variations et des ratés, « [i]l est comblé absolument par la traversée de son regard jusqu'aux choses de la mort, devant » (*RJM* : 55). On peut détecter une pointe ironique lorsque le narrateur précise que le personnage « a demandé une chambre avec vue, avec une vue sur le cimetière s'entend » (*RJM* : 55). Vu la tendance de Corriveau à jouer sur le sens des mots et des expressions, faut-il comprendre ici que la chambre « avec vue » est censée permettre au personnage de mieux voir, littéralement, de le débarrasser de sa vision floue et de percer à jour l'emplacement de sa tombe ? L'ironie se fait plus évidente alors que le récit se poursuit et que, justement, la vision du personnage se dégrade en même temps que sa certitude de se trouver au bon endroit et le confort qu'il y ressentait...

L'observation floue du lieu laisse rapidement place à une figure spatiale projetée, mise en abyme de l'espace premier, tout en laissant supposer que le revenant se trouve peut-être à la fois à sa fenêtre d'hôtel et devant ce lieu passé :

Pour l'instant, il *suppose*, sous les arbres, l'alignement hétéroclite des monuments qu'il ne *perçoit pas bien*. Il se souvient de Carnac. Il se rappelle et *il voit*. Il demandera sa route pour *se débrouiller* à travers l'inextricable enchevêtrement d'allées et de sentiers, car *il ne s'y reconnaîtrait pas* sans cette précaution. En fait, il *différencie peu* les tombes et les monuments, *tant* il y a de feuillage balancé par le vent, *tant* il sait les morts sous les feuilles, protégés (*RJM* : 55 ; je souligne).

Carnac, situé en Bretagne (lieu de légendes sinistres s'il en est un) sur la côte atlantique, abrite des milliers de monuments mégalithiques ; il ressemble à un immense cimetière. Lorsque la narration précise que le personnage « se rappelle et [...] voit », elle suggère que la vision du personnage se dédouble, qu'il contemple Carnac tout en restant à l'hôtel. La figure projetée semble fusionner avec l'espace premier, le temps de quelques mots. Dans le même passage, une profusion de termes associés à la vision trouble du protagoniste agissent telles des brumes oniriques qui prolongent la confusion Carnac / cimetière. Le peu de prise du personnage sur l'espace, sa difficulté à le saisir clairement, est aussi accentué par la répétition de l'adverbe « tant », indice d'un temps plus vertical. Par ailleurs, l'époque associée au souvenir de Carnac n'étant pas précisée, il n'est pas exclu que l'origine du personnage remonte à celle, extrêmement ancienne, des monuments de la région bretonne, ce qui accentuerait la dimension fantastique du texte.

Le personnage a beau « ten[dre] sa vision pour percer *l'opacité obscure du vent*, pour deviner *ou* une allée de pierres, *ou* un monument blanc pour les anges du village » (*RJM* : 56 ; je souligne), l'espace continue de se dérober – même si le visiteur ne l'admet pas systématiquement, toujours « content d'avoir demandé une chambre avec vue » (*RJM* : 56). Il prend même des airs fantastiques : la description métaphorique et antithétique du vent, auquel on attribue une teinte et

une consistance (sans compter l'assonance qu'elle contient) rend compte d'une perception surnaturelle de l'espace, où le paradoxe devient possible. De plus, les « ou », indices oniriques, rendent compte de la simultanéité – et de la fugacité – des apparences. En fait, cette ambivalence se retrouve, à l'intérieur de la même séquence, dans les réactions du personnage, ce que relève la narration : « Il *spécule*. Il est *certain* qu'il y est. Il trouvera. Il *examine et imagine* lentement. [...] La paix qu'il y pressentait s'est transformée. Il est plutôt excité de tant attendre, de tant *supposer* » (*RJM* : 56 ; je souligne). La certitude que le protagoniste ressent reste constamment mâtinée de suppositions, de conjectures. À croire qu'il tente de se convaincre lui-même qu'il se trouve au bon endroit, sur la bonne voie. Mais déjà, son attitude se modifie : sa plénitude est contaminée par l'excitation.

Une nouvelle projection spatiale survient, accentuant la « démultiplication » du personnage et rendant d'autant plus incertain le lieu qu'il occupe :

Il relève un peu la draperie de velours et *la* main se rappelle la tombe rouge. Il reconnaît la tendresse de ses lèvres, le corps vivant qu'il savait avoir, si jeune, si autre. Il entrevoit son œil dans le reflet de la vitre, *transparence floue qu'il identifie à lui-même*. « Il y a un témoin dehors qui me scrute. » Il cherche à deviner lequel des monuments de marbre est le bon, sera le sien. Il prévoit le glacé sur le marbre, sur la terre, sur lui-même debout devant le tumulus. Il sait. Il devine sous la terre *le corps blanc, amoureux, humide de la générosité du sol*, enfoui (*RJM* : 56 ; je souligne).

D'une part, l'emploi inattendu du déterminant « la » au lieu de « sa » (procédé mis en œuvre dans « Mademoiselle Daniélou ») tend à désincarner, à dédoubler le personnage, comme si sa main ne lui appartenait pas tout à fait, ou plutôt comme s'il s'observait de loin. Le velours qu'il touche provoque de son côté le souvenir du cercueil où il repose. La douceur de l'étoffe est comparée à des lèvres, ce qui contribue à présenter la mort comme un état double. L'ensevelissement dans le cercueil évoque tout autant le fait d'être dévoré par une gigantesque bouche que celui de s'abandonner à un baiser... puisqu'il n'est pas question ici de dents ou de gosier, mais bien de

« la *tendresse* de ses lèvres ». La description du corps enfoui renforce cette interprétation par ses connotations sensuelles, voire sexuelles, qui le présentent tel un amant abandonné aux caresses de la terre. La dualité et l'ambiguïté caractéristiques de la pratique de Corriveau imprègnent donc tout le texte : état et situation du personnage, connotation de la mort, perception des lieux, tout se prête à une double lecture. Il faut aussi souligner la vision dédoublée que le personnage a de lui-même : tout en se revoyant dans sa tombe, il aperçoit son reflet dans la fenêtre et le considère à la fois comme le sien et comme celui d'un étranger, confirmant du même coup sa nature évanescence et surnaturelle. Là encore, la projection de la tombe frôle la fusion avec l'espace premier. D'autre part, la narration insiste sur le fait que le personnage distingue son œil dans la fenêtre, rappelant ainsi, à la manière d'une mise en abyme, l'importance cruciale du regard dans ce récit où un personnage se cherche, malgré sa vision problématique, tout en sachant occuper (au moins) deux espaces à la fois. J'ajouterai que le protagoniste observe le lieu à travers une fenêtre, tout comme le faisait Mademoiselle Daniélou, elle aussi dotée d'une perception pour le moins singulière, ainsi que l'automobiliste de « Si petite dans la nuit », saisi par l'église aperçue à travers le pare-brise de sa voiture. Dès lors, la figure spatiale de la fenêtre pourrait métaphoriser le filtre déformant qui s'impose entre ces personnages et le monde (et à travers lequel ils le voient), illustrant par là leur solitude, leur isolement.

Cette situation rend périlleuse l'entreprise du revenant : « Il a peur. [...] Il voudrait que la saison soit la bonne, la seule. Il tergiverse un moment. Il observe la transparence de son œil changeant derrière le verre. L'heure vient où il lui faudra s'y rendre. Il avait promis de s'y soumettre, emporté par la confusion du moment » (*RJM* : 56). On retrouve ici la première d'une série d'allusions ajoutant au caractère énigmatique et fantastique du texte : à qui le protagoniste a-t-il fait cette étrange promesse de retrouver sa tombe ? Jamais on ne répond à cette question. Or, plus loin, la narration fait de nouveau référence à une instance impliquée dans la quête du

revenant : « Derrière ces feuilles, il est sous la terre. [...] On lui a dit qu'il y était » (*RJM* : 57) et « sous la terre, il est déjà. Du moins, le lui a-t-on écrit, le lui a-t-on dit » (*RJM* : 58). On peut supposer que cette mystérieuse instance (favorisant l'hypothèse des figures spatiales fusionnées) oblige le personnage à retrouver sa sépulture, bien que, comme le montre la suite, s'il n'en tenait qu'à lui, le mort demeurerait peut-être dans le monde des vivants, refusant d'admettre son trépas. De ce fait découle la connotation de plus en plus dysphorique attribuée aux lieux à travers la focalisation du personnage, ainsi que l'anxiété et la nervosité de ce dernier à l'idée d'avoir à trouver sa propre pierre tombale. Boyer souligne d'ailleurs que, dans « Le rendez-vous du jardin des morts », l'espace tend à se diviser selon la dialectique chrétienne enfer / paradis :

Lieu de la vie éternelle, le paradis chrétien est situé dans les cieux [...]. En contrepartie, l'enfer reste la destination des âmes damnées ; lieu abyssal, il est le théâtre d'horreurs et de douleurs [...]. Les rapprochements se font aisément entre ces espaces primordiaux de l'imaginaire religieux et les lieux principaux de la nouvelle de Corriveau : l'hôtel apparaît alors comme un petit paradis caractérisé par la vie et la beauté [...], alors que le jardin des morts, lieu de la nature « anthropophage » et de la détérioration, peut être assimilé à un enfer où le personnage risque d'errer pour un temps indéfini (2004 : 115).

Toujours du haut de sa chambre d'hôtel, le protagoniste tente de se reconforter à l'aide des fleurs qu'il a apportées : « Il est bien heureux de les avoir conservées un peu pour lui. Elles ne sont pas vertes comme les conifères et cela le rassure. De la couleur qui change l'aspect du monde » (*RJM* : 56). Ici, la symbolique du vert se rattache à l'univers mortifère, à la décomposition, contrairement aux fleurs qui, tel un sursis avant de rejoindre le monde des ombres, apaisent le personnage et représentent, justement, la vie. Le vert des conifères évoque la frondaison qui envahit le jardin des morts et empêche le visiteur de bien en distinguer les constituants, tout en lui rappelant sa propre nature : « Les couleurs du paysage entièrement vert sont devant lui et elles sont pour le seul mort plausible ici » (*RJM* : 57). Pire encore, sa sépulture afficherait aussi cette teinte : « la dalle "de marbre vert", lui a-t-on dit, "de marbre, et vert comme

des feuilles au couchant, et veiné de noir comme un crâne qui pense..." » (RJM : 58). En plus d'être verdâtre, la tombe porterait des marques noires, ce qui accentue son caractère négatif, et elle revêt même les apparences d'un cadavre. Cette description, fournie par l'instance mystérieuse, confirme le caractère maléfique du vert, couleur végétale et froide, symbolisant la descente définitive du mort sous terre : « Il s'agirait qu'il se glisse sous les branches à travers lesquelles il devine les tombes pour que le rituel soit complet » (RJM : 57).

De fait, le revenant ne se décide pas à quitter la chambre, de moins en moins enthousiasmé par cette perspective. Ce sentiment contamine la description des figures spatiales, puisqu'elle traduit son statisme, sa douleur, l'emprisonnement qui le guette (tous amplifiés à l'aide d'une énumération). Par conséquent, sa certitude décroît, ce que les modalisateurs et l'indice onirique viennent souligner :

Il devine plutôt qu'il ne distingue la splendeur diffuse de l'art mortuaire : les angelots de *Pierre*, les *crucifixions tourmentées*, les *clôtures d'acier* à pommeaux dorés. Il *soupçonne* qu'il y soit, *mais* sans cette certitude qu'il s'attendait à trouver en venant dans ce jardin. [...] Il observe derrière la vitre le passage *impalpable* du vent *qu'il suppose plus qu'il ne ressent* (RJM : 57 ; je souligne).

Cette description de la brise renverse la précédente : de tangible et opaque, le vent devient immatériel ; cela constitue aussi une mise en abyme du sort du personnage et de son changement d'attitude à propos du lieu (l'enthousiasme se muant en appréhension). La narration rend d'ailleurs compte du dégoût qu'il éprouve désormais à l'égard de la végétation :

Car c'est bien à cette parure que servent ces teintes qu'il n'apprécie pas, à enjoliver la pluie sur la pierre lisse des tombes, à créer *l'illusion* qu'on se nourrit de la vie et de l'éphémère. Il insiste un peu pour *apercevoir* l'éclat de la pierre sous laquelle on *l'aurait* placé. Il ne s'en contente pourtant plus, tant *l'inquiétude* de devoir s'y rendre *l'indispose*. À travers ce débordement *répugnant* du végétal et de la pierre, il cherche un peu du côté des morts (RJM : 57 ; je souligne).

Ce dégoût, corroboré par les connotateurs de fantasticalité, s'accompagne d'incertitude, tant en ce qui concerne l'apparence du lieu (qu'un constant examen n'éclaircit pas davantage) que l'emplacement réel de sa stèle.

Autant ce lieu échappe au protagoniste, autant sa quête passée lui pèse : répétitive, elle semble se dérouler depuis longtemps. En ce sens, elle participe de la « démultiplication » du personnage, puisque ce dernier l'effectue en se trouvant à la fois *sous* et *sur* terre, et parce qu'il arpente des lieux analogues, présentés sous forme d'analepse. Cette projection analeptique prend toutefois les apparences d'une dérivation, puisque les divers lieux semblent interchangeable :

Il se fatigue, il *doute*. Car il ne compte plus, depuis quelque temps, le nombre de pierres de marbre, de tombes molles et vagues, de cimetières plus ou moins végétaux qu'il a visités. *Il va* simplement de l'un à l'autre, *il va*. [...] Mais *comment peut-il* en être certain, *comment peut-il* être sûr que, sous la terre, il s'agit bien de lui ? *Il faudrait qu'il fouille, qu'il fouisse, qu'il se fasse taupe. Il faudrait qu'il sache*. Et de place en place, selon la beauté du lieu, il voit *des tumulus de terre, des tertres* de gazon sous les frondaisons. Il contemple l'eau qui coule. Il évoque les fleurs qu'à chaque fois il apporte, et il craint de descendre sous les branches sombres où il se trouve *peut-être* (RJM : 58 ; je souligne).

La structure répétitive et énumérative ainsi que les récurrences phoniques favorisent l'établissement des analogies entre les lieux. Accompagnés des modalisateurs, elles montrent à quel point le parcours de l'entité est marqué par l'errance, l'hésitation, le recommencement. On peut d'ailleurs déceler une référence à Carnac lorsqu'il est question des « tumulus » et des « tertres ». L'emprise d'un temps vertical sur le personnage semble assurée, d'autant plus que la narration se permet une singulière projection spatiale proleptique : « Quand tout sera fini, il se souviendra d'avoir marqué l'endroit précis où il veut être enterré derrière l'église qui donne sur la mer, comme chez Valéry » (RJM : 58). On fait ici référence au poème « Le Cimetière marin », ce

qui accentue le réseau de mises en abyme élaboré dans « Le rendez-vous du jardin des morts », dont l'action se déroule devant une nécropole¹⁴.

Cette remémoration semble rapprocher le personnage de sa part « cadavérique », enfouie sous terre, et ramène, malgré l'aspect maléfique du lieu, la connotation sensuelle de la corruption commentée plus tôt. Elle rappelle aussi au personnage que le bouquet qu'il appréciait tant a été précédé de nombreux autres... et qu'il évoque les monuments funéraires (ce sont « les fleurs de la mort » [RJM : 57]). Cela explique peut-être qu'il le rejette plus tard : « Les fleurs, il n'y prend garde, ne les examine pas ; ce n'est pas comme ce qui se passe sous la terre meuble des buttes boueuses où il est. Au cœur de l'infamale noirceur du sol, il connaît déjà, sans saisir comment, l'odeur molle des racines de fleurs, des bulbes gras. Il lui suffit de fermer les yeux devant la fenêtre douce, sous la chaleur humide, juste devant lui, en bas » (RJM : 58). L'ubiquité du personnage se réaffirme, ubiquité qui s'avère menacée, car il doit bientôt se résigner à réintégrer l'espace souterrain, malgré lui : « Pour l'instant, c'est au-dessus du monde que l'événement se passe, par-dessus les faîtes, jusqu'à ce qu'il se décide à affronter le nom exact qui doit être inscrit sur la dalle [...]. Il ne choisit pas s'il devra se mettre en marche aujourd'hui ou surseoir à sa décision » (RJM : 58). Retenu par son indécision, le personnage semble vouloir stopper là sa quête. Mais, comme pour illustrer à quel point il manque de prise sur l'espace dans lequel il évolue, la clause voit la narration, par le biais d'une ellipse qui a tout du fantastique onirique, transporter le personnage devant une stèle (est-ce la sienne ? le texte le suggère) sans rendre compte du déplacement. Le tout s'effectue à la manière dont le rêve modifie aléatoirement figures spatiales et positions des actants : « Simplement, s'étonner encore un peu d'être là à se demander ce qu'il y fait, ce qu'il y trouvera. *Mais* le nom sur la dalle se dérobe. Tout au plus *sait-*

¹⁴ Le texte de Valéry peut aussi faire référence à la structure de la quête du personnage de Corriveau, puisqu'il évoque « La mer, la mer toujours recommencée » (1952 : 223).

il qu'il s'y trouve, qu'il s'y penche encore une fois » (RJM : 58 ; je souligne). La narration insère d'ailleurs un indice textuel onirique en conjonction avec l'ellipse, accentuant l'impression de « montage hachuré » que l'on retrouve dans le rêve... et au cinéma. Cette passivité finale du personnage s'accompagne aussi d'un retour à un état plus neutre, alors qu'avant dominait plutôt l'effroi. On peut imaginer que le revenant, qui n'aura jamais aussi bien porté son nom, se résigne à revivre, encore et encore, les mêmes événements (s'inscrivant tout à fait dans une logique onirique de « démultiplication »). Partant, c'est peut-être ce pressentiment qui cause son apparent détachement. En fait, « l'ellipse semble écarter l'hypothèse d'un retour en arrière pour la figure masculine. Cette dernière semble désormais condamnée à l'errance » (Boyer, 2004 : 116). Enfermée dans une quête et un temps circulaires, l'entité ne semble jamais capable de se réunifier, d'exister sur un seul plan.

Comme l'analyse l'a illustré, le parcours du personnage, tout comme son environnement et sa nature profonde, sont marqués par l'incertitude, mais aussi par l'analogie et la « démultiplication » : dès le départ, ses efforts pour situer sa tombe dans le paysage font que son regard se pose constamment sur les mêmes éléments (le feuillage, la verdure, les monuments... et, d'abord tel un baume, sur les fleurs colorées). Puis sa perception se dédouble, puisque même au-dessus du cimetière, il est aussi sous terre et peut, par moments, rendre compte du lieu chthonien où il repose. Les figures spatiales projetées semblent ainsi fusionner avec l'espace premier (ou constituer des figures dérivées – dont Christiane Lahaie souligne l'étroite parenté avec le fonctionnement onirique), illustrant la vision fantastique du personnage. De plus, elles constituent toutes des cimetières (ou, comme Carnac, font écho à cette figure). Le revenant lui-même tente de se réunifier (il *se* cherche), sa quête l'obligeant à poser les mêmes gestes à répétition ; de nombreux passages le montrent en train de regarder le cimetière, mais aussi son propre reflet élusif sur la vitre, ce qui amplifie l'effet de fractionnement identitaire. Enfin, le

discours est lui-même répétitif. Les modalisateurs reviennent fréquemment, tels « deviner », « supposer », « soupçonner ». Reliés pour la plupart à des observations de l'espace, ils apparaissent en si grand nombre qu'ils ont pour effet de « déconstruire la vision et de faire vaciller le sens du texte » (Morin, 1996 : 83).

Jusqu'à maintenant, les nouvelles de Corriveau laissent voir des lieux englobants et organiques, qui emprisonnent les personnages, que ces derniers le désirent ou non. Tous partagent ainsi « "cette fragilité d'être [...] toujours en état de danger" » (Voisard, 1994 : C-5). Le revenant du « Rendez-vous du jardin des morts » se démarque cependant par sa plus grande mobilité, bien que cette liberté reste un piège : il semble condamné à refaire encore et encore les mêmes gestes, le même trajet, la même quête, et son errance doit davantage à sa propre nature paradoxale qu'à celle des lieux eux-mêmes. Le fantastique onirique de cette nouvelle à « la chorésie fuyante et inquiète » (Lahaie, 2009 : 418)¹⁵ relève donc en grande partie de la narration, qui représente la vision problématique du protagoniste, un être appartenant à l'au-delà, dont la perception des lieux et du temps ne peuvent se mouler complètement à la logique des vivants. Atteint par l'immatérialité, éternel victime d'un rendez-vous manqué avec lui-même, il ne peut que glisser dans leur monde tel un rêveur qui ne s'éveillera plus jamais.

« Botaniste et dessinateur »

Dans la Basse-Ville de Québec, un homme est consterné par le déclin automnal de ses fleurs : fasciné par les végétaux, l'homme voudrait les dessiner encore et encore. Cette obsession le pousse à sortir de chez lui pour parcourir les rues et les ruelles de son quartier. Là, il trouve

¹⁵ Le terme *chorésie* renvoie à la *chôra*, conception platonicienne du lieu qu'Augustin Berque désigne comme étant « essentiellement relationnelle. Le lieu y dépend des choses, les choses en dépendent, et ce rapport est en devenir : il échappe au principe d'identité. C'est le lieu du "croître-ensemble" [...] des choses dans la concrétude du monde sensible » (2003 : 556). Pour Lahaie, la chorésie d'un texte concerne l'appropriation d'un lieu en tant que « manière d'être *quelque part* » (2009 : 35).

chaque matin des silhouettes dessinées sur le béton et l'asphalte, aux airs d'esquisses florales, qui sont en fait les contours de cadavres humains. Profondément troublé par l'absence des corps, terrorisé et séduit par ces œuvres, l'homme les considère comme des plantes qu'il peut répertorier, dont il peut consigner l'existence tel un botaniste découvrant de nouvelles espèces. Mais il s'avère que, la nuit, l'homme sort aussi, et ses promenades nocturnes semblent coïncider avec l'apparition progressive des silhouettes. Les craintes que l'homme éprouve confusément finissent par se concrétiser : il est celui qui tue des passants puis trace les contours de leur corps à la craie, avant d'emporter leur cadavre. Cette folle entreprise « botanique » devient pour l'homme un moyen de redonner une beauté et un sens profonds à sa ville, en mettant en évidence l'union de l'art, des plantes et de la mort. Après une semaine, l'homme consacre une dernière nuit à mettre un point final à son œuvre : après avoir redéposé chaque cadavre à sa place, il dessine au fusain l'empreinte de son propre corps. Alors que l'aube approche, l'homme semble disparaître.

Un peu comme celle de « Mademoiselle Daniélou », la narration de « Botaniste et dessinateur » (1994 ; désormais *BD*) épouse les circonvolutions d'une conscience dédoublée, voire schizoïde, dont la prise sur le réel paraît variable et liée au fantastique onirique. Produite à l'origine pour le collectif *Meurtres à Québec* (L'instant même, 1993), cette nouvelle, assurément la plus hermétique de *Courants dangereux*, se lit comme l'équivalent verbal d'un tableau impressionniste. Les tourments d'un protagoniste anonyme (dont la nature duelle et meurtrière transparaît dans le titre) sont pris en charge (au « il ») par un narrateur extradiégétique en focalisation interne. Peu à peu, ce dernier laisse entrevoir que le personnage est à la fois spectateur et acteur du drame qui transfigure les rues de la Basse-Ville. Lui-même, au départ, ne semble pas réellement conscient du rôle qu'il joue dans cette série de meurtres, trop accaparé qu'il est par la perte de ses fleurs. Il apparaît plutôt déchiré, à son insu, en deux parts, l'une diurne (le spectateur, séduit mais effrayé par les dessins qu'il découvre, présentant leur origine

maléfique et sentant confusément qu'elles sont liées à lui) et l'autre nocturne (le meurtrier, qui ne peut s'empêcher de parcourir les rues et de tuer, emporté par la jouissance, la frayeur et l'urgence de finaliser son grand œuvre). La nouvelle rend ainsi compte de l'alternance et de la confusion entre ces deux parts, laissant place à un important brouillage touchant à la conscience du personnage, à sa perception ainsi qu'à la dimension spatio-temporelle dans laquelle il évolue. Ici, outre le clin d'œil qu'il fait à *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, Corriveau donne également dans le polar, mais il en pratique une variante hybride, qui délaisse en bonne partie l'exigence logique du sous-genre. Cette particularité influence la configuration spatiale du récit, qui se révèle plus simple, et les types d'agencements retenus, soit l'alternance et l'enchaînement, alors que les nouvelles précédentes présentaient une configuration plus éclatée¹⁶. Pourtant, « Botaniste et dessinateur », si elle contient plusieurs références toponymiques (noms de rues et de ruelles, mention de Québec, de la Haute et de la Basse-Ville) vise peu à maintenir la référentialité. Au contraire, elle épouse la vision dédoublée du protagoniste, « hanté » (BD : 22), prisonnier de « l'orbe mobile et glauque de sa vision troublée » (BD : 18). À l'image du « Rendez-vous du jardin des morts », plus que la nature des lieux, c'est le regard du personnage et son impact sur ce qui l'entoure qui sont privilégiés... et qui forment la base du fantastique onirique.

Corriveau choisit une fois de plus l'allusion, l'énigme, le sens ouvert. Il crée une nouvelle fortement ambiguë où l'espace (la figure de la ville de Québec) apparaît telle une toile sur laquelle le principal focalisateur peint sa folie... ou encore un herbier dans lequel il collectionne ses macabres découvertes. Cette conscience scindée et meurtrière semble elle-même assujettie au

¹⁶ Celles-ci empruntaient la logique que Lahaie décèle dans les nouvelles à configuration spatiale complexe, sans égard au registre dominant des textes : « un personnage occupe un lieu diégétique de départ faisant l'objet d'une focalisation perceptive. De son occupation – le plus souvent statique – de ce lieu [...] découle une série plus ou moins longue de *projections*, de *fusions* ou de *dérivations* » (2009 : 419).

fantastique onirique, puisqu'elle se manifeste en tant que force capable de jouer avec le protagoniste. Ce dernier, en effet, oscille entre la conscience de sa responsabilité dans les meurtres et une peur mêlée d'attirance qui le pousse à agir. Tout se passe comme si l'homme plongeait dans une vision « autre » du monde où « [l]es images prolifèrent » (Martel, 1999 : B-4), vision floue où il ne distingue plus vraiment les hommes des plantes, et où la mort sert de moyen pour accéder à une beauté transcendant les apparences. Cette dualité est évoquée par l'alternance jour / nuit.

Or, plus la nouvelle avance, plus le protagoniste plonge dans la dimension nocturne et s'abandonne à la part sombre de lui-même, allant jusqu'à devenir sa propre victime en se dessinant d'un trait noir qui l'avalera et l'intégrera à la ville. La clausule affiche ainsi plus résolument une teneur fantastique, alors que le déroulement de l'intrigue peut sembler plus près de la représentation onirique, tout en se moulant à la possible folie du personnage. La vision de ce dernier, particulièrement sollicitée, adopte le mode analogique, « démultiplié » et énigmatique du rêve. Corriveau insuffle à la narration une densité remarquable : la perception du personnage principal est constamment brouillée, déformée, équivoque. Cette complexité narrative, Lise Morin l'indique, peut se révéler de nature à créer le fantastique.

La structure d'oppositions jour / nuit marque aussi les figures spatiales et les mouvements du personnage. Le jour, l'homme scrute les esquisses, étonné et terrorisé ; la nuit, il les trace, envoûté, tout entier abandonné à ses pulsions où tuer revient à dessiner les fleurs. Bref, « [l]a perte et la mort concurrencent chez lui la création » (Grossman, 2006 : 91). De même, sous le soleil, le personnage semble refaire le trajet qu'il a effectué à la faveur de l'ombre. Nuit après nuit, il semble allonger sa route, pousser toujours un peu plus loin alors même qu'il voudrait s'en empêcher. Et, peu importe l'heure, il reste préoccupé par la disparition graduelle de ses plantes, dont les noms émaillent la narration tels les restes d'un jardin luxuriant : « azalées » (BD : 13) ;

« rose » (BD : 14-15-16-17-24) ; « l'ancolie rouge, les pétales des asters » (BD : 18) ; « cinéraire » (BD : 19) ; « fougères (BD : 19-22) ; « *salvia superba* » (BD : 21) ; « clématites » (BD : 22) ; « lys tigrés » (BD : 22). À un certain point, les deux côtés de l'homme se réunissent. Il décide alors de remettre les corps en place (créant par le fait même une mise en abyme de sa réunification finale). Il va ensuite dessiner sa propre silhouette, pour finir par se perdre dans sa dimension obscure. Son parcours se termine donc en réunifiant les paradoxes, puisqu'il disparaît dans l'ombre du fusain alors que la clarté pointe. Même les agencements spatiaux de la nouvelle, pour autant qu'on puisse en isoler les composantes, se moulent sur cette dichotomie : l'espace (très peu décrit, hormis les silhouettes dessinées sur le béton de la ville – qui demeurent toutefois fort énigmatiques) suggèrent une forme d'alternance entre la figure de la résidence du botaniste-dessinateur et les rues de la Basse-Ville de Québec. Cette alternance intérieur / extérieur, tout comme celle du jour et de la nuit, évoque la dualité du personnage. Il reste toutefois ardu de cerner les changements de lieu et même d'identifier les figures spatiales avec certitude, notamment à cause du brouillage temporel, mais aussi parce que la narration demeure évasive quant aux constituants de l'espace qui ne subissent pas directement l'impact de la vision troublée du focalisateur.

Le texte s'ouvre sur une figure spatiale peu développée : la résidence du protagoniste. *L'incipit* indique déjà l'importance des fleurs dans sa « folie » : « Les azalées *lui tournaient* la tête, qu'il avait hirsute sous le peigne » (BD : 13 ; je souligne). La personnification sous-entend que les plantes ont un pouvoir démesuré sur les pensées du personnage. La phrase entame aussi la série d'associations liant la botanique au corps humain, fusion qui constitue le fondement de la vision du personnage. Sa chevelure se voit ainsi comparée aux fleurs et aux plantes, objets de l'obsession du protagoniste. De plus, les cheveux ébouriffés et denses du protagoniste symbolisent sa perception pour le moins particulière. Devant son miroir, ce dernier scrute sa

chevelure et tente de la coiffer, en vain. Comme la part sombre de lui-même, ils résistent à toute rationalité : « Convaincu que les fils rêches de ses cheveux n'étaient rien d'autre que les illustrations de ses pensées débridées, il les observait avec *attendrissement*, tellement ces émanations de son cerveau lui paraissaient *troublantes, hérissées* » (BD : 13 ; je souligne). La dualité des sentiments et des réactions du personnage transparait dans les connotateurs de fantastique, abondants dans l'ensemble du texte. Ainsi, l'homme ressent à la fois de l'extase et de la terreur, tout comme il paraît divisé en deux parties, l'une consciente de ses gestes, l'autre placée devant leurs conséquences sans toutefois les comprendre

Mû par le désir de sortir, le personnage est toutefois retenu à domicile par une rose placée dans un vase près de sa porte. Son inquiétude de la voir mourir le freine, tout en trahissant son obsession pour les fleurs :

Étourdi, il aurait déjà été en route n'eût été du cheveu qui lui *piquait l'œil*, de la rose, penchée de façon *sinistre* dans l'aiguière sur la table de l'entrée, qui, chaque fois qu'il la *regardait*, *l'empêchait* de franchir le seuil. Il devait en couper la tige, changer l'eau, mettre le « *Libera me* » du *Requiem* de Fauré pour qu'elle survive un peu au cœur de sa vie de pot, d'agonisante. Il étudiait la fleur *telle une malédiction* (BD : 14 ; je souligne).

La narration rappelle à plusieurs reprises le rôle déterminant de la vision du protagoniste dans sa quête. De surcroît, la sollicitude pour la fleur se conjugue à de l'appréhension (comme si elle lui rappelait les actes qu'il allait commettre), ce qui est aussi évoqué par le choix de la musique funèbre¹⁷, dont le protagoniste semble espérer qu'elle pourra maintenir la beauté et la vie de la rose. Étrangement, faire jouer la messe des morts à sa fleur pour qu'elle survive relève du même

¹⁷ Dans « [I]a partition du *Requiem*, dont Gabriel Fauré disait qu'elle constituait "une berceuse de la mort", [...] [I]e *Libera me*, chanté par le baryton solo et le chœur, est l'une des seules pièces [...] à présenter un caractère déclamatoire traduisant une inquiétude devant la mort » (« *Requiem* [Gabriel Fauré] » Encyclopédie Microsoft® Encarta® en ligne 2009 <http://fr.encarta.msn.com>). Il n'est donc pas étonnant que le botaniste-dessinateur y ait recours : le *Requiem* agit telle une mise en abyme de sa quête. L'inquiétude insufflée par son « *Libera me* », mais également la douceur et la beauté de la mort qu'il suggère, traduisent l'angoisse de l'homme devant ses plantes agonisantes, ainsi que la manière dont il achève ses victimes (il conçoit les meurtres comme étant un geste artistique).

raisonnement paradoxal qui lui permet de tuer pour que subsistent ses plantes et son art. En outre, le pouvoir que semble exercer la rose sur l'homme en l'empêchant de sortir de chez lui participe de la dimension fantastique du texte. Les connotateurs de fantasticalité appuient cette faculté attribuée à la fleur « sinistre », qu'on peut apparenter à une « malédiction ».

Les deux premiers paragraphes présentent l'homme chez lui. On déduit (grâce à de minces précisions subséquentes), que la scène se déroule le soir ou à la tombée de la nuit. Mais, dès le troisième paragraphe, la narration entame une inextricable confusion temporelle : certains marqueurs indiquent que l'action se déroule en matinée, puis la nuit ou le soir, tandis que la durée, la succession et la logique des événements sont floues : s'agit-il de plusieurs matins, ou d'un seul ? Combien de nuits représente-t-on ? Respecte-t-on l'ordre chronologique ? Impossible de trancher. Vers la fin du récit, l'instance narrative précise seulement qu'une semaine s'est écoulée depuis le début des meurtres, mais elle ne situe pas clairement l'action à l'intérieur de ce laps de temps. Narrée en majorité à l'imparfait de l'indicatif, la nouvelle privilégie une temporalité verticale, incertaine, misant plutôt sur la dualité jour / nuit et sur son rôle, tant au plan symbolique et métaphorique que diégétique.

La quête pulsionnelle de l'homme semble avoir été provoquée par le moment de l'année, la fin du doux temps (et l'arrivée de la saison des morts) signifiant aussi celle des fleurs : « Il soupirait parce que l'automne n'achevait pas de lui annoncer la perte des végétaux qu'il voulait dessiner les uns après les autres, sans relâche, alors qu'il manquait de temps et de sagesse » (*BD* : 14). Il contourne cette perte la nuit, en allant à la recherche d'êtres qui peuvent devenir, à travers la mort, « objets » d'art, de beauté. Cependant, la part diurne du protagoniste ne saisit pas encore son rôle dans la genèse des dessins découverts lors de ses promenades matinales :

Feuilles d'asphalte, imprégnée chacune d'une délétère blancheur chaulée, les figures avaient des contours humains. Les îlots oblongs qu'il avait aperçus à l'aube avaient été mis là *pour lui, à cause de lui*. Justement, il ne sortait jamais

si tôt, par *crainte de rencontrer un être trop vivant*, trop cru, qui l'aurait tenu à distance des êtres humains et de la santé. Mais depuis le début du jour, depuis qu'il avait surpris la scène, il frémissait avec *un mélange égal de plaisir et d'angoisse*. Il s'excitait surtout du fait qu'il nommerait une nouvelle plante, sa révélation spécifique. Peut-être même lui donnerait-il son propre nom, preuve tangible de son passage sur terre (BD : 14-15 ; je souligne).

Le protagoniste pressent bien son importance dans l'apparition des esquisses, tout comme leur nature morbide, mais cela demeure une intuition. Pour l'instant, il se concentre sur les images et choisit de les considérer en bon botaniste, c'est-à-dire comme de nouvelles plantes à répertorier afin de s'immortaliser. La narration réaffirme pourtant la double nature de l'homme, en précisant qu'il prend la précaution de sortir à une heure assez tardive pour ne pas faire de mauvaise rencontre. Est-ce sa part diurne qui s'efforce de se tenir à distance de sa part nocturne ? Tout le ramène à sa culpabilité, même s'il ne le comprend pas. Par exemple, la narration indique que les esquisses sont effectuées à la craie blanche, ce qui incrimine le protagoniste : ce dernier, plus tard, parcourt les rues, « sa boîte de craies à la main » (BD : 16).

La narration met également en évidence la fantasticalité de ces dessins, tout comme elle suggère la responsabilité de l'homme, qui semble le seul à détecter les illustrations. Sa perception hallucinée des images trahit aussi ses pulsions nocturnes, même si cela se fait à son insu :

Plus les jours s'étiraient et plus sa *crainte* de s'absenter grandissait. Il *redoutait* de trahir son *secret*, celui de la côte, celui enfoui dans une odeur de poudre et de matin. N'avait-il pas vu *s'esquisser* le galbe d'une structure végétale sur le ciment du trottoir, le dessin de la tête posé bien à plat sur le ciment *ou* sur le mur de brique d'un édifice adjacent ? Il avait scruté la silhouette de l'homme *ou* de la femme, *comme s'il* se fût agi d'un cercle magique au centre duquel danser ! *Mais* ces formes ne bougeaient pas (BD : 15 ; je souligne) !

Les connotateurs de fantasticalité, les modalisateurs et les indices oniriques articulent la confusion et le trouble du botaniste, placé devant le spectacle de sa folie nocturne, attiré et inquiété par l'image, qui semble surnaturelle : le verbe pronominal suggère que l'image s'est créée d'elle-même devant le protagoniste... ou alors qu'elle réveille le souvenir confus du personnage qui,

dédoublé, s'était regardé le dessiner pendant la nuit. Le modalisateur associant le dessin à un symbole magique ajoute de l'étrangeté à la scène, dotant le tracé d'une puissance extérieure au personnage. Il importe de préciser que la modalisation paraît généralement reliée à l'observation des dessins : ce sont eux qui plongent le protagoniste dans un trouble profond, puisqu'ils constituent la marque, le symbole de ce que commet sa part d'ombre. En fait, dans « Botaniste et dessinateur », les modalisateurs soulignent, d'abord et avant tout, le caractère problématique du réel... perçu par un personnage isolé et livré à ses pulsions irrationnelles, voire surnaturelles.

Égaré, le botaniste demeure mystifié par ses propres gestes, effacés de sa mémoire par la nuit. Hanté par les morts futures qu'il pressent, l'homme erre dans la ville. Québec diurne, avec ses remugles déplaisants, ses voitures et ses citadins bruyants, apparaît presque hostile au personnage, l'éloigne de la beauté et de l'harmonie auxquelles il aspire : « La ruelle des Bains, où il demeurerait, n'était jamais assez sombre à son goût, jamais assez déserte. Il humerait les odeurs de varech et d'huile du fleuve beaucoup trop près [...]. Cela l'accablait » (*BD* : 16).

Après deux scènes matinales où le personnage, empreint d'une culpabilité plus ou moins consciente, observe les étranges esquisses, le récit revient à la scène initiale. Le protagoniste, un soir, est retenu chez lui par la rose. La narration rend compte de sa frénésie et de l'intensité de sa plongée nocturne dans une dimension « autre » (aux accents oniriques – ou cauchemardesques).

Sous le couvert de la noirceur, il redevient conscient de ses actes :

Il s'échappa tout de même, juste après la rose *et* le pot *et* l'eau *et* les paroles *et* le Requiem *et* la porte qui avait claqué trop fort *et* l'escalier descendu à reculons pour ne pas voir ce vers quoi il se lançait *et* le cri d'un enfant au cœur d'une maison *et* la valise pleine de croquis *et* le projet de faire pousser un autre schéma de corps mou dans la côte Dambourgès (*BD* : 16 ; je souligne).

L'accumulation créée par la longue phrase énumérative et la récurrence des conjonctions « et » (procédé omniprésent dans la nouvelle) illustre la plongée du botaniste dans l'univers du

dessinateur (et leur temporalité verticale) où la profusion des éléments bouleverse ses sens, mais aussi le peu de contrôle qu'il semble avoir sur ce glissement, ce qu'appuient les verbes au passif :

Il se laissa entraîner par une sorte de tension, d'exaltation que Québec, pensait-il, procurait aux artistes. Il n'aimait rien tant que ce moment recueilli où il s'apprêtait à *être envahi* par cette exaspération nerveuse qui le stimulait. [...] Il s'était promis de ne pas vérifier si le canevas des cadavres, les profils à la poudre, les cicatrices indélébiles se trouvaient encore près des murs. Il fallait qu'il se méfie de lui-même, car il se connaissait bien (BD : 16 ; je souligne).

Sa perception des événements et de ses gestes apparaît soumise à une volonté supérieure à la sienne, comme si ses envies lui étaient insufflées par la ville et que, soir après soir, elles devenaient plus intenses. En effet, bien qu'il se jure de ne pas retourner voir les emplacements des meurtres précédents, l'homme compte récidiver en étendant son territoire : non content de retourner à la rue de la Canoterie, il pousse jusqu'à la côte Dambourgès.

Dans ses parcours diurnes, le botaniste rencontre aussi des végétaux flétris par l'automne, « mous et ruinés depuis des semaines » (BD : 17). Mais il semble que les corps remplacent tranquillement les plantes dans son intérêt, même si la présence des silhouettes tracées sur le béton le déconcerte toujours : « *On aurait dit* qu'on entendait encore les battements du muscle, le passage rouge du sang dans les veines. Et pourtant, ce trou béant de l'absent [...] lui suffisait ! Il y avait là, funeste à la manière d'une rose fanée, l'indice d'un drame dont *aucune* sirène ne l'avait averti, *aucun* bruit policier, *aucun* attroupement » (BD : 17 ; je souligne). La référence à la rose, récurrente elle aussi dans la nouvelle, évoque la scène de départ où l'homme semblait retenu prisonnier chez lui par une telle fleur. La (con)fusion plantes / hommes, symbolisant son obsession, se poursuit dans la perception du focalisateur, de sorte que la structure anaphorique de la dernière phrase citée accentue la dimension onirique conférée par la narration à l'univers de ce dernier. Elle insiste aussi sur l'étrangeté de la situation : personne sauf lui ne semble se rendre compte que les contours de cadavres apparaissent dans la ville, ce qui ne va pas sans confirmer la

fantasticité du récit. L'isolement du héros, caractéristique à la fois de la nouvelle (Tibi) et du fantastique (Vax), n'en est que plus manifeste.

Alarmé par l'exclusivité de ses découvertes, l'homme poursuit son excursion, craignant de trouver un autre dessin. Sa terreur commence à se muer en reconnaissance : « Il éprouvait de la frayeur à entendre son pas, à repenser au métier qui était le sien : inventeur floral, botaniste crayeux. [...] Une éprouvante inquiétude au ventre, il *ne voulait pas se rappeler* que, sur la chaussée de la côte, *malgré lui*, quelqu'un avait déjà griffonné une sorte d'épure, maléfique sous sa texture d'œuvre d'art » (BD : 18 ; je souligne). Ce qui apparaît comme sa part sombre et meurtrière est présentée comme un double malfaisant qui agit contre son gré. Le botaniste peut de moins en moins éluder l'évidence de sa nature meurtrière. Certes, bien qu'il demeure convaincu qu'une nouvelle ébauche ornera le pavé le lendemain, sa découverte des esquisses comble le vide qu'il ressent devant la perte de ses fleurs et donne un sens à son existence : « Chaque fois qu'il revenait chez lui, il pouvait ajouter un paragraphe à sa flore urbaine. Ne devait-il pas écrire l'œuvre scientifique de sa vie [...] ? Il avait commencé depuis peu à accumuler quantité de pages qui étonneraient le monde » (BD : 19). L'homme devient de plus en plus hardi, continue d'agrandir son périmètre de recherche et croit pouvoir compléter sa collection.

La narration passe ensuite au soir où le dessinateur « perdit une cinéraire » (BD : 19). L'événement prend des airs de déclencheur, de « signe » (BD : 19) qui pousse le protagoniste à s'aventurer plus loin qu'à l'habitude : « Cette fois jusqu'à la rue Sous-le-Cap qu'il s'était promis de ne jamais dépasser, inquiet de découvrir de vrais cadavres et non pas des études à la chaux telles des preuves de vie » (BD : 19). Il semble que la mémoire de ses actes ne lui revienne qu'en chemin, une fois sorti de sa maison. En effet, en lisant les journaux afin de « vérifier si quelqu'un s'était enfin inquiété de la présence incongrue de ces balises » (BD : 20), le dessinateur apprend que les policiers enquêtent sur ses esquisses puisque, récemment, des disparitions en nombre

équivalent aux dessins ont été rapportées. En offrant cette précision, la narration concrétise les meurtres, mais laisse planer le mystère quant à la disparition des corps.

Graduellement, la narration illustre la prise de conscience du protagoniste : « [il] avait eu le courage de se rendre rue Sous-le-Cap, où il avait perdu son temps avant de découvrir l'endroit propice, la pose, l'idéal effet de jambes et de bassin. Il n'avait trouvé le pli du cou que très tard, proche de l'aube, avec la frayeur d'être surpris au-dessus de l'icône blanc sur la chaussée » (BD : 20). La toponymie, ici, sert également de métaphore ; le nom de la rue (énoncé à cinq reprises dans la nouvelle) évoque la descente, ce qui fait écho à la plongée que le personnage effectue en lui-même, menant à la reconnaissance de ses actes et à sa réunification. L'« aveu » a lieu à ce moment : l'homme se souvient avoir cédé à la panique et s'être jeté sur les premiers passants venus, tant il était impératif qu'il termine son œuvre :

Il l'eût souhaité *ou grande ou gras ou laide ou mou*, mais le temps pressait. [...] *Tant pis*, pourvu que sa flore naisse quotidiennement, *tant pis* pour ceux et celles que le hasard mettait sur sa route, *tant pis pour* le petit couic mortel, *pour* le bruit d'eau du sang répandu, *pour* la tristesse de leur yeux de voir ainsi disparaître le monde (BD : 20-21 ; je souligne).

La frénésie et l'urgence de ses actes s'imposent par la structure anaphorique et les énumérations, dont la première évoque aussi le foisonnement du rêve – ou des fantasmes du dessinateur meurtrier. Par le fait même, la narration acquiert une aura irréaliste, obsédante

Le trajet du personnage et la succession des meurtres semblent d'ailleurs toujours liés à la mort de ses plantes et de ses fleurs. Le point culminant de son entreprise approche, ce que signale son dernier dessin en exacerbant les pulsions meurtrières ainsi que la nature maléfique de sa perception et de son art. Cette esquisse particulière représente

l'empreinte d'une mandragore, jaune cette fois, avec des traits roses et bleus, pour qu'on sache qu'un accouplement avait préludé à la mise à mal de la silhouette sur le terre-plein. Cette fois, il n'y avait pas eu de sang. [...] Bien qu'il ait eu plus d'appréhension que jamais à cause de la couleur, à cause de la transgression qui risquait de ne plus faire croire en une empreinte de police et

d'enquête, à cause du raffinement trop précis de la différence des sexes mêlés de plantes ambivalentes, il s'était réjoui du résultat, de ce qui était né sous ses doigts (*BD* : 21-22).

Le meurtre, cette fois, semble avoir été précédé d'un viol ou, du moins, d'une relation sexuelle, comme si le protagoniste devait pousser encore plus loin la profanation. Cet acte brutal peut également signifier que l'homme tente (de manière cruelle, il est vrai) de mettre fin à sa profonde solitude (et de se réunifier lui-même) en s'unissant à un autre être. Le caractère magique de la mandragore¹⁸, associée à la sorcellerie, ajoute à l'impression de transgression et d'union des contraires, tout comme l'utilisation de la couleur, qui contraste avec les esquisses précédentes, toutes effectuées à la craie immaculée : « Il avait vu la réplique rehaussée de jaune, de rose et de bleu, et il sut que cela était bon, comme s'il se fût agi du dimanche de la Création » (*BD* : 22). La référence au mythe chrétien de la création divine révèle à quel point l'homme est plongé dans cette dimension où il mélange plantes et corps, et où il croit parvenir à un achèvement suprême.

Il y a maintenant une semaine qu'il tue et dessine, la cruauté s'affirmant de plus en plus dans ses œuvres : « Il était enfin parvenu, rue Sous-le-cap, à pendre à la pierre des cous exsangues et longs, retenus par des fils de fer des têtes allongeant leur regard crevé en direction de la nuit qui enveloppait l'univers, telles des clématites » (*BD* : 22). Ce faisant, le tueur, qui confond toujours les policiers, plonge davantage dans la dimension « autre » de ses pulsions : « Les traces de pas signalaient le rapt des défunts *et il riait et il était hanté et il nourrissait d'engrais ses fougères jaunies et il remplissait son livre de corps-fleurs, beaux comme des lys tigrés sur de la neige* » (*BD* : 22 ; je souligne). Revient encore l'impression, « semée » par la

¹⁸ Cette plante, « dans sa forme mâle et femelle » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 608), symboliserait aussi l'amour, « la fécondité et la richesse » (*ibid.* : 609). Sa représentation par le protagoniste suggère qu'il considère cette œuvre comme étant la plus aboutie (elle illustre sa propre dualité), mais également que ses pulsions le poussent vers une forme ultime de création, dont l'aspect charnel et coloré évoque la vie. En revanche, la mandragore est un poison ; cela préfigure la fin du personnage, qui côtoie dangereusement la mort. En bout de course, ses aspirations causent sa perte...

narration grâce à la répétition de la structure anaphorique, qu'une part meurtrière de lui-même contrôle l'homme et le confine à un univers aux circonvolutions oniriques et analogiques.

Ses actes ayant progressé en intensité, en gravité et en étrangeté, l'homme se prépare à parachever son œuvre. À partir de ce moment, la narration se confine à l'univers nocturne, comme si le personnage avait été totalement absorbé par sa part sombre : la nuit du « Septième Jour » (BD : 22), il refait tout le trajet effectué au fil des nuits précédentes, muni d'un fusain gardé pour l'occasion. Tel le spectre de la mort, il pousse une charrette dans laquelle il a entassé tous les cadavres subtilisés la nuit, qu'il redépose à l'endroit où il les a tués : « Ainsi, malgré la lourdeur des fleurs de cimetière qu'il déposait avec prévenance au cœur de chacune de ses épreuves, il se savait délesté. Il poussait sa petite machine. Il le fit jusqu'à l'épuisement, jusqu'à ce que chaque fosse blanche et crayeuse ait reçu enfin son gisant. Tantôt femelle, tantôt mâle pour que la suite du monde ait lieu, pour qu'on puisse butiner » (BD : 22-23). La fusion entre plantes et corps demeure prégnante : dans l'alternance du sexe des défunts, l'homme perçoit une façon de ramener ses fleurs à la vie, de poursuivre sa création.

Apeuré par la circulation et les bruits nocturnes, le botaniste-dessinateur s'efforce tout de même de refaire son trajet à rebours, comme s'il imprimait sur la ville l'épreuve négative de ses actes. Une fois la quête terminée, toutefois, il s'effondre : « Son travail prit à ses yeux, de façon impérative, une connotation triviale [...]. [L]a dramatique certitude qu'on ne comprendrait pas vraiment la ferveur de son geste, l'ultime beauté de son entreprise, le terrassèrent. Et il sut quelle fin il devait donner à tout ce travail [...] » (BD : 24). Tous les gestes posés depuis une semaine ne suffisent donc pas à donner du sens à l'entreprise. Il lui faut aggraver son cas. Ainsi, l'homme « retourne *s'engouffrer* dans la rue des navigateurs » (BD : 24 ; je souligne) et, de ce fait, effectue un déplacement symbolique, puisque le verbe choisi possède une connotation négative qui

préfigure la fin du personnage. Après s'être caché en attendant le moment propice, ce dernier part à la recherche du site où il parachèvera son œuvre en se dessinant lui-même :

Il avisa une urne de pierre et de roche incrustée de verroterie, que chapeautaient à la fois un oiseau de grès et une vasque de faux marbre pleine d'une eau corrompue et sale. Le monde empestait la sueur de clochard et le passage répété de chiens urinant. Il s'assit, consterné de ne trouver que ce miteux monument hostile ; mais il se mit avec application à représenter ses propres membres [...]. *Il se dédoublait*. On voyait se former lentement une gravure noire que la nuit rendait invisible à ses propres yeux (BD : 25 ; je souligne).

La finesse et la grâce de l'endroit se voient malheureusement gâchées par les relents vulgaires de la nuit urbaine. Malgré tout, l'homme s'exécute (dans tous les sens du mot) et, ce faisant, est persuadé de redonner de la beauté au lieu. Le caractère fantastique et onirique de son geste est indiqué par le verbe décrivant l'acte de se dessiner : il se « dédouble ». De plus, la tournure impersonnelle attribuée au verbe « voir » suggère la désincarnation, la « démultiplication ». Pour la première fois, à l'aide d'une craie noire, l'homme se reproduit. L'impression qu'il crée à l'envers des actes précédents se voit renforcée (telle une épreuve négative) par la substitution du blanc par le noir. Auparavant, lorsqu'il dessinait, un trait pâle zébrait la nuit. À présent, la noirceur se confond avec l'ombre, mais aussi, et paradoxalement, au jour (ce que suggère la clause). L'homme se représente de manière précise (il maîtrise parfaitement son art, maintenant), mais en gommant un attribut associé dès l'*incipit* à ses pulsions meurtrières : « Il prenait bien soin de souligner le contour de ses doigts, de ses jambes, de sa tête, de l'échine et du tronc, sous le bassin de la fontaine stérile. Surtout la tête, qu'il voulait lisse, ronde comme un œuf, sans aucun cheveu électrique, sans plus de pensées tentaculaires, d'arborescences malades. Propre le crâne, nu, abandonné à lui-même, circonférence douce et enfin livrée » (BD : 25). À travers l'anéantissement du personnage, la narration inverse l'image du début. Les images

sphériques et ovoïdes suggèrent la complétion, l'achèvement, loin des éclairs hirsutes de sa chevelure initiale : toute aspérité disparaît.

Enfin, la clausule résume l'action ultime du botaniste et l'enferme dans une spirale fantastique, laquelle le fond dans le lieu. Celui-ci disparaît à travers sa propre œuvre d'art et insuffle une délicatesse végétale et mortifère à la ville qui s'éveille :

Il avait semé ce qu'il avait trouvé de plus beau en ce monde et *se créait lui-même* au milieu de cette serre fertile de la ville, au cœur d'un trait *si noir qu'il serait à peine visible* au lever du soleil quand on viendrait, ainsi qu'on le faisait toujours, ramasser les ordures qui, çà et là, formaient de sombres bosquets déposés au gré des rues, dans les côtes ou dans les ruelles, surtout autour des places désertes de la ville encore fumante des brumes du matin (*BD : 25 ; je souligne*).

Toujours par le biais de la vision hybride, onirique, la finale unit les contraires et permet le regroupement des parts divisées du protagoniste, mais uniquement grâce à la mort symbiotique par son propre art, geste ultime et nécessaire pour transcender la laideur environnante. De son fusain, le botaniste-dessinateur trace les contours du néant qui l'absorbe et scelle ainsi sa quête. En bout de ligne, comme le remarque Simone Grossman, « [l']essentielle réversibilité de la création est l'apanage du fantastique » (2006 : 92), même si la quête du personnage semble pendre l'aspect de la folie. Ce paysage ultime rappelle l'espace qui constituait une mise en abyme de la psychologie de Mademoiselle Daniélou, autre personnage dont la vision déforme le réel et qui finit par provoquer son propre trépas.

« Botaniste et dessinateur » rend compte de la perception problématique du réel par le personnage, certainement amplifié par sa grande solitude. Tributaire ou déclencheur de cette conscience scindée, son regard emprunte les mécanismes oniriques, tout particulièrement l'accumulation et l'anaphore. Partant, la narration conditionne constamment l'interprétation, « conf[érant] à chacune des phrases du texte une aura d'étrangeté, de doute et d'impénétrabilité. Le tout fonctionne comme si chaque affirmation était aussitôt remise en question » (Lahaie,

2009 : 363), pour être à peu près validée par la suite. Ce système d'énigmes et de paradoxes contribue à la fantastiçité du texte, puisqu'il devient impossible de déterminer si ce brouillage résulte uniquement de la conscience divisée du personnage ou s'il lui est imposé par une force extérieure. La finale consolide également le caractère onirique du récit par la lente dissolution du protagoniste réunifié. En disparaissant du décor qu'il a lui-même transfiguré, le botaniste-dessinateur boucle la boucle.

Conclusion partielle

Dans l'univers noir et multiforme de Corriveau, « un monde de l'étrançeté, de la méçanceté » (Bordeleau, 1999 : 11), les événements relevant directement du fantastique sont loin de se poser comme seule menace, seule anomalie. Ses nouvelles ne sont pourtant pas avares d'êtres et de phénomènes en décalage avec le « réel ». Des lieux passés réapparaissent devant un voyageur subjugué (« Si petite dans la nuit ») ; une femme provoque son accouchement par ses pulsions meurtrières (« Mademoiselle Daniélou ») ; un mort-vivant cherche sa sépulture (« Le rendez-vous du jardin des morts ») ou un artiste halluciné se dissout dans le paysage sous son propre trait de fusain (« Botaniste et dessinateur »).

Toutefois, le registre du nouvellier dépend étroitement du langage, du style et, surtout, des pièges que l'on peut tendre au lecteur grâce à ces derniers. L'analyse l'a souligné, le travail de Corriveau se fonde sur la création d'énigmes et d'ambiguïtés jouant constamment sur le sens des propos tenus, ceux-ci présentant plusieurs couches sémantiques qui demandent un constant travail de décryptage et une lecture placée sous le signe de la logique associative propre au rêve. Des procédés tels l'énumération, la répétition et l'anaphore, l'emploi de verbes pronominaux ou de tournures impersonnelles, de même que la modalisation, confèrent aux textes une densité qui convoque l'onirisme, tout en favorisant l'apparition d'une temporalité verticale et en accentuant

l'impression de décalage fantastique. La vision, toujours biaisée, demeure un agent crucial dans l'élaboration du fantastique onirique de Corriveau, lequel dépend étroitement de la focalisation, à son tour soumise aux ruses de l'instance narrative. Cette dernière, privilégiant les narrateurs extradiégétiques en focalisation interne ainsi que l'imparfait de l'indicatif, permet de créer une forte ambiguïté, mais s'éloigne dans une certaine mesure du protagoniste. Ce choix narratif semble toutefois laisser à Corriveau toute la marge de manœuvre nécessaire pour créer le brouillage, le flou, l'équivoque caractéristiques de sa pratique du fantastique onirique. Plus que par le biais de la parataxe ou du morcellement, les récits de *Courants dangereux* créent les dédoublements, le fractionnement par surcharge stylistique, « Corriveau se nour[r]issant entre autres choses à même l'excès de la répétition textuelle » (Lord, 1999 : 944).

En outre, les lieux corrivelliens, riches en métaphores et en symboles subissent une perturbation parfois directement issue du regard du focalisateur (« Mademoiselle Daniélou », « Le rendez-vous du jardin des morts », « Botaniste et dessinateur »), à d'autres moments d'une volonté extérieure, peut-être celle des lieux eux-mêmes (« Si petite dans la nuit »). Chose certaine, ce flou maintient les protagonistes dans une dimension dysphorique, menant souvent à la mort. L'espace des nouvelles de Corriveau, métonymique, englobant et organique, a certainement partie liée avec les êtres qui y évoluent, toujours plus ou moins prisonniers de leur psyché. Mais loin de les convier à une évolution ou à une réunification positive, il leur renvoie leur propre trouble, son aspect maléfique se nourrissant constamment des pulsions plus ou moins avouables des personnages. Il faut néanmoins reconnaître que la mort par dissolution au sein des lieux n'est pas dépourvue de beauté, mais une beauté sauvage et violente.

Il n'est certes pas fortuit que les quatre récits analysés contiennent autant de connotateurs de fantastique et que, dans tous les cas, ces derniers s'appliquent à maintenir un paradoxe : les personnages semblent tout à la fois ravis, envoûtés par les lieux et ce qu'ils contiennent, puis

angoissés, voire terrorisés. Tant la narration que la focalisation permettent l'élaboration de récits où s'affrontent sans cesse l'explication « psychopathologique » et l'explication fantastique des événements, de sorte que les réactions des personnages maintiennent l'incertitude : savent-ils ce qui se passe ? En sont-ils responsables ? Pourquoi sont-ils à ce point séduits par la menace qui les entoure ? Tout, chez Corriveau, se pare d'un voile ambivalent. L'incertitude qui en résulte rappelle celle du rêve, dont les indices textuels jouent un rôle important dans les nouvelles, particulièrement les conjonctions (« mais », « ou », « et », « pourtant »). Les modalisateurs sont, pour leur part, souvent liés à l'espace « fuyant » mis en place dans les récits. Ils en accentuent eux aussi le caractère paradoxal et la difficulté pour les focalisateurs de le saisir. À travers les nouvelles, les lieux se prêtent en effet à plusieurs énigmes : s'agit-il de lieux fusionnés ? L'espace extérieur n'est-il que le reflet de l'espace intérieur ? Les mêmes lieux réapparaissent-ils, ou a-t-on affaire à des lieux analogues ? L'espace ne se départit jamais de son mystère.

De même, l'ambiguïté sollicitée par tous les angles du discours rend difficile l'identification claire de l'agencement des figures spatiales (puisque la nature même de ces dernières est compromise), cette indétermination pouvant en soi se rattacher au fantastique onirique. En fait, dans les trois premières nouvelles analysées, la projection des figures spatiales tend à se muer en fusions ou en dérivations (agencements par ailleurs emblématiques, selon Lahaie, de la pratique nouvellière contemporaine), ce qui concorde tout à fait avec la logique évasive de celui-ci. De plus, notamment dans « Botaniste et dessinateur », Corriveau met à profit l'alternance ainsi que des structures d'oppositions se transmuant en paradoxe, qu'il est tentant d'associer au dédoublement et à la répétition caractéristiques du fantastique onirique.

Chez Corriveau, qui « croi[t] en l'émotion que procure la forme » (Tremblay, 1991 : F-9), le fantastique onirique tient davantage de l'angoisse. Il fait usage de la répétition, de la mise en abyme, des procédés de fractionnement, de la métaphore et du symbole, mais il entremêle ces

procédés dans des énigmes quasi insolubles, dont la densité rappelle parfois ces cauchemars desquels on ne peut s'extraire. Ses « héros » demeurent d'ailleurs seuls, d'autant plus isolés que leur perception du réel paraît déviante. Cependant, telles les fleurs-corps de « Botaniste et dessinateur », les nouvelles de Corriveau demeurent empreintes d'une beauté mortifère dont la complexité envoûte. Tandis que les récits quittent imperceptiblement les contrées du réel vers celles, plus angoissantes encore, d'un univers fantastique étroitement lié à la psychologie des personnages (en tant que revers négatif du réel), le lecteur se voit lui aussi pris au piège, un piège tendu de main de maître par un marchand de sable dont chaque mot, tel un grain de poussière, embrouille le regard.

Chapitre 5

Danielle Dussault ou les reflets troubles de l'errance

La nuit, le jour s'emmêlant, quelle importance cela avait-il,
 puisque le jour comme la nuit n'avaient plus de frontières.
 Danielle Dussault (2002 : 49)

La critique a fréquemment souligné la coloration onirique des œuvres de Danielle Dussault, registre dont elle a d'ailleurs, de son propre aveu, délibérément imprégné plusieurs de ses œuvres :

[...] je perçois, dans la nouvelle, la voie royale pour exprimer l'inaudible, la fabuleuse étrangeté de l'onirisme. [...] Rien n'est plus troublant à mes yeux que cette suite d'événements parfois incongrus, en apparence illogiques, que déroule le rêve dans sa succession d'images. C'est cela surtout que je cherche à traduire dans l'écriture: ce trouble et ce flou qui donnent à voir autrement que les balises trop marquées d'un lieu ou d'un objet (Lahaie, 2009 : 278).

Parmi les textes de Dussault les plus teintés d'onirisme, il faut compter une bonne part de ceux contenus dans *L'alcool froid* (1994), et *Ça n'a jamais été toi* (1996). Le fantastique s'y pointe également parfois, de même que dans le récit *L'imaginaire de l'eau* (2002), où l'onirisme semble très affirmé. Des quatre nouvelles retenues pour l'analyse, trois proviennent de *L'alcool froid* (« Mea culpa », « Le rêve au bout des yeux » et « Le pyjama bleu ») et une de *Ça n'a jamais été toi* (« Un signe de la main »). Il m'est apparu nécessaire de puiser dans plus d'un recueil puisque, si l'onirisme est fréquent chez Dussault, la combinaison de ce dernier avec les procédés du fantastique s'y manifeste moins.

Outre le rêve et le décalage d'avec un réel souvent aliénant, les textes de Dussault explorent la solitude, souvent de femmes en quête identitaire, à la recherche de l'Autre : « ses

personnages errent, déambulent, cherchent à trouver un objet qui se dérobe sans cesse, dans des paysages qui évoluent à mesure qu'on y avance. Points de fuite, poursuites, et basculements d'identité sont alors au rendez-vous » (Dessureault, 1994b : 12). Le mouvement est fréquent dans ces récits, mouvement qui prend place dans des lieux de transition ; rues, routes, voitures et villes y abondent... Le moins qu'on puisse dire des protagonistes que la nouvellière met en place, c'est qu'ils expérimentent une relation trouble, décalée, difficile avec le réel, ce dont la narration rend compte en privilégiant l'indétermination, la dualité. Partant, Réginald Martel observe, au sujet de *L'alcool froid*, que ce recueil « doit peu au réalisme ; il nous plonge plutôt dans un univers qui rend incertain le partage, à l'intérieur de la fiction, du rêve et de la réalité » (1994 : B-4). Christian Desmeules y voit pour sa part « un monde féminin fermé sur lui-même, étouffant, bercé par le désenchantement et la perte des illusions » (2002 : F-3). Pourtant, on aurait tort de n'envisager que le désespoir teintant les nouvelles de l'auteure, puisque leur densité et leur intensité relèvent notamment des efforts que les héros déploient afin d'accéder à une existence moins aliénante.

Certes, Dussault préconise l'établissement d'un flou « qui s'inspire du rêve et en cultive le caractère ondoyant » ([s.a.], 2002 : D-10), maintenant l'ensemble du récit dans un registre plus métaphorique que référentiel, où les lieux et les personnages sont soumis à une vision trouble, celles de narrateurs parfois autodiégétiques, parfois hétérodiégétiques. La focalisation, toujours interne (type dont Lise Morin souligne la récurrence dans les récits fantastiques), se concentre généralement sur le « basculement » des personnages : une période de transition, d'entre-deux (souvent prolongée) au cours de laquelle ils sont incorporés à un univers « autre ». Le glissement fantastique tient souvent au dédoublement identitaire qui se répercute sur l'environnement des personnages, à cette impression que le réel qu'ils connaissaient a été remplacé par une image quasi identique, dont les différences se révèlent puis se dissimulent, telle une pulsation. Cette

dernière apparaît relever de l'intériorité des protagonistes, lesquels tentent plus ou moins consciemment d'investir les lieux et d'aller à la rencontre de ceux qui s'y meuvent, ces derniers agissant comme autant de doubles et d'images fractionnées du protagoniste. La vision est ainsi très sollicitée, ou plutôt déjouée, et liée au décalage fantastique qui, lui-même, se révèle tributaire de nombreux procédés de « démultiplication » oniriques.

La spatialisation dans les nouvelles de Dussault semble favoriser l'élaboration d'images brumeuses, évanescentes, celles des énigmes que portent les personnages en leur propre cœur, parfois à leur insu. Le flou onirique que Dussault met en place a parfois de quoi dérouter : les lieux sont perçus par des personnages que leurs tourments rendent confus, et ceux-ci semblent d'ailleurs souvent agir comme si une volonté extérieure les manipulait, comme s'ils étaient détachés d'eux-mêmes et qu'ils se regardaient rêver leur aventure. Dans les nouvelles retenues, une quête non seulement identitaire mais amoureuse les anime. Le fractionnement, le dédoublement, la mise en abyme et la métaphore illustrent ici la difficulté de toucher l'Autre et d'être touché par lui (ou elle). De même, la narration privilégie les paragraphes plutôt longs, où la phrase tend vers la répétition, l'énumération et la juxtaposition, ainsi qu'une division (parfois plus implicite) du récit en segments narratifs, amenant le morcellement à une plus grande échelle textuelle. Les nouvelles comprennent néanmoins nombre de marqueurs de relation. Or, au lieu de favoriser la logique du récit, ils rendent compte du trouble des focalisateurs quant à leur situation (impliquant les lieux, les événements, les personnages). Pourtant, malgré la difficulté d'évoluer dans un univers déroutant, les personnages de Dussault persistent dans leurs efforts, continuent de chercher la personne aimée, ou le moyen d'entrer résolument en relation avec elle. Du coup, cet objet de désir se voit présenté comme un figurant onirique, élusif, inaccessible, se confondant avec les lieux que doit déchiffrer le protagoniste afin de mettre un terme à son égarement, à son errance. Il n'est donc pas étonnant que, systématiquement, le trajet répétitif et circulaire de ces

êtres « en perte d'idéal, d'illusions, d'identité » (Fecteau, 1994 : [s.p.]), se révèle hautement symbolique.

« Mea culpa »

Un homme marié (le narrateur) que le travail éloigne de chez lui sent son couple s'effriter. Inquiet que sa femme ne réponde plus à ses appels téléphoniques, il décide, un soir, de regagner la ville où ils habitent, Black Lake. En route, il constate qu'il ne reconnaît plus les lieux qu'il traverse. À l'entrée de la ville, sa voiture tombe en panne et il doit poursuivre son chemin à pied. De plus en plus égaré, l'homme marche dans des rues embrumées, où il se met à suivre un inconnu vêtu d'un long manteau, jusqu'à une maison que le narrateur finit par reconnaître comme étant la sienne. Il voit sa femme ouvrir à l'étranger et il les suit à l'intérieur. Le narrateur se remémore ensuite ses errances répétées à travers la ville nocturne, où il suit le double qu'il s'est inventé, un double capable de posséder sa femme. Enfin, l'époux réussit à rejoindre cette dernière dans leur chambre.

Dans « Mea culpa » (1994 ; désormais *MC*) se dessinent des lieux et des êtres emblématiques de la pratique de Dussault, un « monde presque lunaire, où des hommes et des femmes se rejoignent à peine le temps d'une étreinte et puis redeviennent des étrangers » (Chartrand, 2000 : D-4). Un narrateur autodiégétique prend en charge la nouvelle, laquelle est divisée en trois segments narratifs, où les mêmes figures spatiales et les mêmes événements sont « dérivés ». Cette relative complexité de la structure appelle déjà une lecture plus verticale du récit, et les répétitions qu'elle contient la rapprochent du songe. Par leur propension à l'analogie, au dédoublement, les trois segments accentuent aussi la fantastique du récit, provoquant une impression de décalage, d'incertitude, au sein d'événements pourtant semblables. De même, le narrateur semble affligé d'une sorte de fractionnement identitaire : bien qu'il privilégie toujours

le « je » interne, son discours laisse place à des jeux narratifs où les personnages (le narrateur, son épouse ainsi que le marcheur inconnu) semblent se dédoubler, devenir tour à tour inconnus et familiers. Le réel s'efface, le narrateur est perdu dans les méandres de son monde intérieur : étranger à lui-même, l'homme croit être à la merci d'événements extérieurs, alors que tout pourrait aussi émaner de lui-même, de son esprit. En fait, il traverse des espaces fantastiques où il s'égaré comme dans un rêve et qui reflètent les problèmes de son couple. Incapable d'assumer ses actes (ou son incapacité d'agir), l'homme les projette (en rêve ?) dans son double (il se « démultiplie »), c'est-à-dire le « type »¹ qui a le courage de tout faire avec son épouse. Tous les éléments spatiaux deviennent alors des signaux emblématiques de la quête de l'homme.

Comme c'est le cas pour les personnages, le fantastique onirique présent dans « *Mea culpa* » problématise la délimitation des figures spatiales, leur articulation ainsi que le trajet du protagoniste. En ce qui concerne les lieux diégétiques, il est toutefois possible de les départager comme suit : la ville de Black Lake, où réside le narrateur, la maison de ce dernier et, enfin, l'espace extérieur à la ville. Ces figures principales, présentes dans le premier segment narratif (beaucoup plus long que les autres), vont réapparaître par la suite, sous une forme légèrement différente, caractéristique « des lieux dérivés, ces figures spatiales répétitives qui s'apparentent au lieu diégétique initial tout en s'en distinguant, de sorte qu'il devient difficile de départager les seconds du premier » (Lahaie, 2009 : 420). Cet agencement contribue à l'établissement d'un univers non référentiel, puisque les lieux paraissent désincarnés, plus figuraux que réalistes.

La nature des figures va aussi de pair avec l'onirisme et le fantastique qui marquent la nouvelle. Tout, ici, semble prétexte à la mise en abyme et au symbole. Dans ce récit du parcours d'un homme voulant réduire la distance entre sa femme et lui, les lieux et le trajet prennent

¹ Cette dénomination plutôt vague rend bien compte de la nature « désincarnée » de ce personnage dans lequel le narrateur projette ses pulsions violentes à l'égard de son épouse qu'il ne sait plus rejoindre.

systematiquement une valeur métaphorique : « Las d'accepter ainsi le mystère de son absence, je décidai de parcourir les kilomètres qui me séparaient d'elle » (*MC* : 33). Les divers constituants spatiaux, qu'il s'agisse d'indications sur le parcours du mari, ou de précisions sur la composition du paysage, contribuent à reproduire l'histoire d'un homme qui a, en quelque sorte, perdu contact avec le réel, qui est devenu étranger à lui-même et à son couple...

Le nom de Black Lake est la seule manifestation véritablement référentielle du texte. Mais ce recours à la toponymie (et à l'encyclopédie du lecteur, vu la nature des montagnes de Black Lake²) laisse vite place à la symbolique et à un sens second : il évoque un lac noir, sombre, les eaux dormantes de l'inconscient et des désirs enfouis. Black Lake symbolise le repli sur soi, ainsi que tout ce que le narrateur porte en lui de désirs et de pulsions qu'il ne réussit pas à assumer : la perte de contact avec sa femme, ses tendances à la violence... Car les nombreuses allusions à la violence conjugale traduisent une volonté de se dissocier de ces actes : l'homme est tiraillé entre celui qu'il est et celui qu'il voudrait être. Son inconscient, ou sa vie intérieure, se reflète dans le paysage et ses modifications, ces lieux parfois anonymes, fuyants, oubliés. Parce qu'il a attribué ses penchants violents à son double (les rendant ainsi étrangers à lui), l'homme demeure incomplet et ne peut évoluer que dans des lieux qu'il reconnaît à demi.

La nouvelle comprend plusieurs références à l'univers des rêves, au sommeil et au monde nocturne : le narrateur croit pouvoir parcourir la route menant à Black Lake « les yeux fermés » (*MC* : 33) ; à son approche de la ville, il souhaite « dormir, dormir... » (*MC* : 34) ; le sol qu'il foule à sa sortie de voiture l'engourdit tel « du sable » (*MC* : 34) ; il a le sentiment d'avoir déjà foulé « en rêve » (*MC* : 36) les rues qu'il parcourt à la suite de l'inconnu ; il précise que son

² « Black Lake a bel et bien une allure lunaire, unique et troublante. Ce paysage artificiel est créé par des amoncellements de résidus découlant de l'exploitation de l'amiante ; ainsi, se dressent à l'horizon des montagnes de poudre blanche, grise ou noire à l'aspect surréaliste. En outre, la ville tient son nom de son lac dont les fonds ont été creusés pour extraire le minerai. Maintenant, en lieu et place de cette étendue d'eau, on trouve un trou immense, aux profondeurs vertigineuses » (Lahaie, 2009 : 283).

épouse « hantait [s]es nuits » (MC : 37) ; à l'occasion de ses multiples trajets dans Black Lake, il est « guid[é] à travers des rêves insensés » (MC : 38), « dans la nuit des ombres » (MC : 39). Partant, outre la présence de nombreux procédés propres au rêve dans l'ensemble de « Mea culpa », il faut compter sur la possible interférence du monde onirique avec le « réel » du protagoniste en tant qu'agent du décalage fantastique.

Comme « Mea culpa » préconise la nuit et ses ombres, le brouillard, la lune, le flou (le régime nocturne s'associant naturellement à l'inconscient), il va de soi que sa dimension temporelle suit une logique équivalente à celle de l'espace. Les trois segments narratifs du texte ont lieu dans un temps « suspendu », visiblement « autre », vertical, où des événements semblent se répéter et où des figures spatiales sont dérivées. Les quelques indications temporelles de la nouvelle ne servent pas vraiment à ordonner le récit ; elles accentuent plutôt son caractère incertain. L'ellipse est fréquente, parfois introduite par des astérisques. La succession temporelle tend aussi à laisser place à la suspension, à un temps circulaire, où des phénomènes analogues ne cessent de se reproduire, entraînant le protagoniste toujours plus profondément dans les méandres de sa psyché. La majeure partie du récit est narrée à l'imparfait et au passé simple, mais la fin du deuxième segment passe brièvement au futur simple, illustrant les souhaits du narrateur (dont l'obsession transparaît dans la structure répétitive des propositions) de posséder sa femme à travers l'inconnu :

Alors la voix devenait persuasive, la prochaine nuit tu reviendras la surprendre, la prochaine nuit tu laisseras de nouveau le type agir. Tu parcourras les kilomètres et tu le laisseras agir, tu le laisseras agir à ta place. Elle criera dans ses bras. Mais ce sera moi qu'elle appellera. S'il la frappe, j'écouterai les mots qu'elle gémera. Elle finira bien par s'attacher à moi. Je la marquerai, cette femme (MC : 39).

L'extérieur de la ville est la première figure spatiale à prendre place dans le récit, alors que le narrateur revient vers Black Lake. Préoccupé par le silence de sa femme, il part la

retrouver, empruntant des routes qu'il croit connaître. Ces dernières peuvent constituer une mise en abyme de la relation entre le narrateur et son épouse : « La route, je la connaissais par cœur. J'aimais surtout me répéter que même les yeux fermés, je pouvais en deviner les courbes. Ce que je ne faisais jamais, bien entendu » (*MC* : 33). Une analogie relie visiblement la relation de couple du narrateur, enlisée dans la routine, et le paysage : la route suggère le corps féminin, celui de la femme du narrateur. Ce dernier semble en effet la côtoyer sans la voir, sans même la toucher. Le lien entre les époux ne tient qu'à l'insistance du protagoniste à se convaincre qu'il existe.

Puis, à mesure que l'homme croise de nouveaux villages, le paysage perd de sa familiarité :

La route restait identique, *toujours le même trajet* dessiné en vallonnements, arrêté par les quelques lumières de hameaux accueillants. Mais *soudain* les affiches en bordure des agglomérations ne portaient plus les mêmes noms ; leur identité *m'échappait*. Au premier village, je ne m'en avisai que distraitement. Au second, je commençai à m'inquiéter. Une fois rendu au troisième, je m'arrêtai dans une station-service et demandai au garagiste où j'étais rendu. Il se contenta de sourire (*MC* : 33 ; je souligne).

Le glissement fantastique s'amorce par des procédés oniriques, dont la structure anaphorique (tendant aussi à la gradation) du récit de son parcours déroutant. Le narrateur perd subitement son emprise sur les lieux (ce qu'indiquent le connecteur « soudain » et la personnification attribuée aux affiches), qu'il devrait pourtant reconnaître sans problème. À ce point du récit, le décalage entre la norme et l'inexplicable (dont Lise Morin rappelle l'importance dans l'élaboration du fantastique) devient manifeste. Entraînés par ce glissement, les lieux arpentés ainsi que le parcours du personnage deviennent répétitifs, semblables. Même l'individu qu'il rencontre adopte un comportement suspect : « Lorsque je lui posai de nouveau la question, sa bouche s'élargit *démesurément*, ses yeux se posant sur moi avec bonté, *comme s'il* me connaissait déjà depuis longtemps. Il m'enjoignait simplement de continuer, m'affirmant que je me trouvais sur la

bonne route » (MC : 33-34 ; je souligne). Le sourire exagéré et le regard empreint de sollicitude du garagiste (dont l'étrangeté est traduite par un modalisateur) en font un personnage fantastique, dont la principale fonction semble être de maintenir le héros sur sa trajectoire « surnaturelle ».

Bien qu'il se retrouve dépouillé de tout repère, le narrateur poursuit son chemin, après avoir de nouveau tenté, en vain, de contacter sa femme par téléphone. L'absence prolongée de réponse apparaît comme une manifestation fantastique, puisqu'elle isole davantage le protagoniste. Ce dernier finit tout de même par atteindre les lisières de Black Lake, où son parcours s'interrompt et où il ressent un besoin intense de « [se] retrouver dans [son] lit » (MC : 34). À croire que l'environnement engourdit l'automobiliste, le plonge dans un état second afin de le préparer à intégrer une dimension où tous les constituants agiront en tant que mises en abyme de son histoire :

[...] la voiture s'arrêta net à l'entrée des montagnes minières. [...] Je ne reconnus pas le paysage. Les nuages étaient lumineux, blanchis par la présence tranquille de la lune, qu'on ne voyait pas. On *en devinait* seulement la rondeur et la course qu'elle feignait. *Une illusion, à vrai dire, car cette fuite de la lune ne venait pas de sa propre mouvance, mais des nuages qui la dépassaient, sans cesse désorientés.* Les contours familiers des mines s'estompaient dans cette lumière neigeuse, un léger brouillard enveloppait la ville, se fondait dans les limites mêmes des montagnes de sable. *J'eus non seulement l'impression de découvrir un autre monde, mais encore j'éprouvai la sensation que mon univers habituel se déroba*it (MC : 34 ; je souligne).

Modalisateurs, connotateurs de fantastique et termes associés à la vision floue abondent dans cet extrait et illustrent à quel point le narrateur se voit soumis à l'incertitude dans sa perception des lieux. Les montagnes aux abords de la ville prennent un aspect symbolique. Elles sont constituées du rejet des mines, de la terre et du roc que l'on extrait des profondeurs ; elles s'associent donc aisément à la matière onirique : le refoulement de certains actes, de certains événements dans l'inconscient. Le personnage s'immobilise au pied de ces montagnes, figures spatiales signalant une frontière dans son cheminement. En la franchissant, le personnage entre au cœur de son

drame, de son égarement. Il se rapproche par le fait même de son double. De plus, lors de l'arrêt aux limites de Black Lake, le fait de toucher le sol accentue la désorientation du personnage : « Dès l'instant où je posai les pieds par terre, une douceur exquise me chatouilla, *comme si* j'avais marché sur du sable. Je m'étais probablement *égaré*. Je ne *reconnaissais plus rien* » (MC : 34 ; je souligne). Est-ce à dire que plus on prend contact avec le lieu onirique, plus on s'abandonne à sa logique (et plus on glisse vers le fantastique, loin du réel et du connu) ? Le modalisateur le suggère, tout comme la référence au sable. Ce dernier forme la matière première des montagnes (associées à l'inconscient), mais il rappelle aussi le sommeil et le rêve, puisqu'il constitue les « munitions » du marchand qui, dans l'imaginaire populaire occidental, en saupoudre les yeux des gens afin de les endormir³.

Les éléments célestes revêtent également un sens métaphorique. Les nuages qui voilent le ciel font songer à l'esprit embrouillé du narrateur. Plus encore, la lune se pare d'une « lueur sournoise » (MC : 34). Cette personnification ainsi que la valeur traditionnellement féminine de l'astre rappellent la femme du narrateur, sa présence mystérieuse, inaccessible et changeante. La lune agit aussi en tant que mise en abyme centrale du texte : l'homme y contemple son propre reflet et entrevoit les illusions constituant l'espace dans lequel il évolue. La présence de la lune, l'influence qu'elle a sur le paysage, les images qu'elle contient en font une figure spatiale incontournable⁴, étroitement liée à l'homme qui la contemple et qui, abandonnant sa voiture, pénètre à pied dans la ville endormie :

Le seul indice repérable de cette ville où tout défailait, c'était la lune. Je reconnaissais à l'intérieur du halo la silhouette imprécise de l'homme qui scie du bois. En fixant cet homme avec une concentration maniaque, je m'aperçus

³ Sans oublier le conte d'E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable* (1817) – que Freud évoque dans son essai sur le concept d'*Unheimliche* (voir p. 116-117 du chapitre 1) –, récit illustrant notamment le conflit opposant réalité et apparences.

⁴ Elle constitue un bon exemple de ce que Frédéric Canovas identifie comme étant le côté « subtil » (2000 : 306) des constituants du récit de rêve : leur sens dépasse le « référent » de l'élément lui-même.

qu'il bougeait, qu'il s'était mis à scier de plus en plus vite. Je détournais les yeux, *mais* je revenais toujours à l'image de cet homme [...]. Je ne pus me détacher de cette image obsédante qu'en accélérant le pas (*MC* : 35 ; je souligne).

En plus d'évoquer la présence du double par le biais de la mise en abyme (la lune lui renvoie l'image d'un homme qui pose, comme le « type » et lui, des gestes répétitifs), l'espace capte de manière étrangement prononcée l'attention du narrateur dont le regard, malgré ses efforts, revient constamment à l'astre. Le personnage paraît dépossédé de sa volonté, comme s'il rêvait – ce que suggère l'indice onirique. Après avoir observé la lune, l'homme se met à suivre un individu qui arpente les rues ; ce dernier semble constituer le double du narrateur (un vieux manteau sert de point commun aux deux personnages), lequel décèle chez l'inconnu un comportement analogue à celui qu'il adopte lui-même au fil du récit : « *Il semblait* contenir sa hâte et cela le rendait maladroit » (*MC* : 35 ; je souligne).

Un nouveau modalisateur signale l'incertitude du protagoniste, la nature évanescence du marcheur qu'il reconnaît de manière intuitive (ce dont la narration rend compte par le biais des mises en abyme). À preuve, la manière dont le narrateur occupe l'espace est partagée par son double, ce qui consolide le lien les unissant :

Je ne sais ce qui me poussa à suivre cet individu. Deux grandes ombres dansaient derrière son dos et rien qu'à sa façon de marcher, *je savais* qu'il ignorait tout des vérités portées par les corps. Il ne *paraissait pas* comprendre que deux silhouettes persistaient à s'allonger derrière lui. La lumière de cette ville faisait que cet homme possédait des ombres dont le mystère lui échappait. Je n'osais pas moi-même regarder derrière, de peur de voir les miennes qui, *tout comme celles du type*, devaient se confondre en une seule dès que la lumière des phares me rattrapait (*MC* : 35 ; je souligne).

Les indications spatiales suggèrent que le narrateur se suit lui-même, qu'il est « démultiplié ». Toutefois, bien qu'il se montre curieusement au fait de certaines particularités du « type » (ce qu'il ignore, ce qui lui échappe), il n'est pas encore prêt à le reconnaître totalement. Cette situation paradoxale, ce jeu de focalisation où, d'abord interne, cette dernière semble, l'espace

d'un instant, devenir omnisciente, a tout de la réunion des contraires, possible dans le rêve qu'identifie Jean-Daniel Gollut.

La filature mène le narrateur dans les méandres d'une ville qu'il ne reconnaît plus : dépouillée de ses « architectures souvent nettes et formelles » (MC : 36). Cette figure spatiale rappelle un décor onirique dépourvu de toute rationalité où le paysage, autrefois familier, devient insolite (par exemple, le narrateur remarque, plus loin, que les plaques d'immatriculation des voitures y circulant affichent toutes le nom de Black Lake, phénomène fantastique rappelant la répétition et le dédoublement oniriques). En suivant l'homme, le narrateur intègre un univers apparenté à ses rêves, un monde fuyant qui n'a rien de référentiel. Plus encore, dans cette dimension, il n'apparaît pas maître de ses mouvements :

Le trajet qu'il *me faisait* parcourir, je ne le connaissais pas, *ou plutôt*, il me semblait avoir déjà marché dans ces ruelles, *mais* en rêve, comme il arrive souvent la nuit que les rêves nous donnent des villes inconnues à parcourir. L'homme [...] avançait *comme s'il* différait un rendez-vous. Il revenait souvent aux mêmes endroits, remontait une ruelle pour ensuite redescendre la rue voisine. Il ne s'arrêtait pas cependant de marcher. *Mais* il retardait quelque chose (MC : 36 ; je souligne).

L'incertitude éprouvée par le narrateur s'avère une fois encore traduite par des modalisateurs et des indices textuels du rêve qui, depuis que le protagoniste a quitté sa voiture, abondent dans son discours. C'est dire à quel point son environnement se transforme et lui échappe. La teneur onirique, répétitive de l'espace se manifeste aussi par la répétition des mots « parcourir », « rêve », « ruelles ». Par ailleurs, quelques connotateurs de fantastique apparaissent, mais ils signalent peu d'émotions de la part du narrateur, la plupart d'entre eux se limitant à indiquer l'étrangeté des lieux et l'égarement du personnage : la lune apparaît comme étant « une illusion » (MC : 34) ; l'homme, en apercevant la ville, éprouve « la sensation que [s]on univers habituel se dérobo[e] » (MC : 34) ; les rues lui apparaissent « transform[ées] » (MC : 34) ; le manteau que porte l'inconnu qu'il suit « [l]'étonn[e] » (MC : 35). De plus, le narrateur avoue qu'il « n'os[e]

pas [...] regarder » (MC : 35) derrière lui, « de peur de voir » (MC : 35) son ombre se confondre à celle de l'inconnu. Plus loin, il doit admettre qu'il « ne reconna[ît] plus rien » (MC : 36) de la ville, qu'il « [s'y] sen[t] perdu » (MC : 36).

Le parcours s'arrête « au bout de la rue des Vases » (MC : 36), devant une maisonnette que l'homme reconnaît (un peu tard) comme étant la sienne. Parmi les artères désormais sans droiture ni régularité, la rue des Vases semble la seule à porter un nom. C'est au bout de cette dernière que se trouve le domicile du narrateur. Le vase symboliserait : « [...] le lieu dans lequel les merveilles s'opèrent ; c'est le sein maternel, l'utérus dans lequel une nouvelle naissance se forme. D'où cette croyance que le vase contient le secret des métamorphoses » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 994). Sachant que l'homme suit jusque chez lui un double de lui-même créé pour canaliser la violence de son désir, qu'il veut atteindre sa femme semblant se dérober à lui et qu'il suit le cours d'énigmes qui le mènent jusqu'à la chambre conjugale où il retrouve finalement la mémoire, ces interprétations du motif du vase prennent tout leur sens. Par ailleurs, l'autre acception du mot « vase » (boue, terre molle et humide) illustre le secret et l'inconscient représentés par le lac noir. Une analogie sonore se crée également entre la rue des *Vases* et le *vasistas* qui s'ouvre et apparaît au narrateur « [...] comme un mystère de plus, irréel, sans raison ni fondement » (MC : 36). La mention de cette petite ouverture pourrait ainsi suggérer la graduelle progression de l'homme vers la compréhension, vers la résolution du mystère.

Le double demande à entrer dans la résidence du narrateur. Une femme finit par lui ouvrir, après avoir « répét[é] plusieurs fois *qu'est-ce que c'est ?* [...] comme si elle espérait qu'il s'agisse de cet homme-là » (MC : 36-37). Cette répétition incongrue rappelle le fonctionnement onirique. Le mari jaloux, qui a reconnu son épouse (le fait qu'il tarde à l'identifier appuyant aussi la fantasmagorie du récit), s'assoit dans le couloir, plus que tout désireux de « prendre en défaut [sa] femme si parfaite d'absence, alors qu'elle hantait [s]es nuits » (MC : 37). Parallèlement,

l'incertitude, la confusion et l'impuissance du narrateur face aux événements sont illustrés par la récurrence de la conjonction « mais », laquelle apparaît à trois reprises dans ce passage. Pour l'époux, l'attente cède le pas à la colère, alors qu'une musique étrange se fait entendre, accompagnée de la voix de sa femme. Les mots d'une langue mystérieuse qui composent ce chant perturbent l'homme, tout comme le désir contenu dans la mélodie :

[...] j'entendais des bruits de pas qui font les mouvements de la valse, une danse très lente, conçue pour le désir, lente à en perdre la tête. Puis je perçus des claquements sourds *comme si l'on portait des coups*, la femme ne cessant de murmurer ces mots incompréhensibles *salomei dies rai, dies rai, salomei* et les demandes se transformèrent en gémissements puis devinrent des cris. Je ne pus en supporter davantage, je frappai avec force contre la porte. Tous les bruits cessèrent au même moment. Je tournai la clef dans la serrure et j'entrai dans une grande pièce qui se trouvait être ma chambre. Elle était vide (MC : 37-38 ; je souligne le modalisateur).

Tout, à l'intérieur de la maison, fait écho à la situation du personnage principal et de son couple. Sa femme se dérobe à lui en s'enfermant dans une chambre, une musique incantatoire se fait entendre, le désir et la violence montent... Le chant de la femme, dont le narrateur n'arrive pas à déchiffrer le sens, s'offre telle une métaphore de l'incommunicabilité entre sa femme et lui. La voix et le langage, ici, contribuent sans conteste à l'étrangeté du récit. Comme le fait remarquer Simone Grossman, en finale, l'époux « pense en comprendre le sens : "*Touche-moi, que par ma propre faute je sois à toi* " [...]. Le rêve se déroule sur le plan sonore comme l'affrontement de deux langues parlées entre deux êtres provenant de mondes opposés » (2005 : 49). De fait, lors du dénouement, « [l]e mystère se dévoile synchroniquement : les lieux inconnus s'avèrent familiers [...] dans le même temps que s'éclaire la signification des mots incompréhensibles » (*loc. cit.*). Notons que la porte, le couloir et la chambre symbolisent un état de passage, un seuil à franchir, un secret en attente d'être révélé. Ce dernier semble pour le moment se refuser au narrateur, trop aveuglé par sa jalousie. Enfin, toutes les manifestations sonores contribuent à la fantastique de « *Mea culpa* » : tout bruit cesse dès qu'il pénètre dans la chambre, en plus de résister à la

compréhension du narrateur. Même sa femme et l'inconnu ont disparu, sans qu'il soit expliqué de quelle manière ils ont pu s'enfuir.

La première séquence de la nouvelle se termine ainsi. Elle amorce les figures spatiales principales, articulées surtout par enchaînement ; par la suite, ces dernières seront reprises, ainsi que certains événements. Le second segment agence à peu près les mêmes figures, mais à rebours et de façon très elliptique (l'enchaînement domine encore). Le troisième segment reprend grosso modo le parcours du premier, toujours plus succinctement et par enchaînement. Si l'on considère l'ensemble du texte, on pourrait affirmer que les diverses séquences narratives offrent plusieurs expériences d'un espace aux figures analogues. Sans suffisamment d'indications pour certifier qu'il s'agit des mêmes figures et non de reproductions oniriques, il apparaît plus juste de parler d'agencement de figures spatiales dérivées.

Le second segment, qui semble se dérouler avant le premier (témoignant ainsi du flou temporel privilégié dans le récit), explique l'aliénation du couple du narrateur, en partie causée par le travail de ce dernier. Incapable de rejoindre réellement son épouse, confronté au vide de son regard, l'homme avoue errer dans les rues de Black Lake la nuit, songeant à elle, s'imaginant (ou rêvant à) « des scénarios où un type entrait chez elle et, la trouvant dans un moment d'abandon, s'approchait, la frappait, d'abord doucement, puis avec violence. N'importe quoi qui puisse la ramener. Elle criait dans ses bras. Elle gémissait des chants qui montaient d'ailleurs, de son ventre, tout ça à cause de lui » (*MC* : 38). Avec le temps, cette chimère semble s'incarner, à la mesure de la distance qui s'est créée entre sa femme et lui : « Cette absence avait pris chez elle des proportions... Je voyais simplement dans ses yeux ce vide, l'éloignement muet des jours. Il ne se passait plus rien. L'autre, le type qui hantait mes scénarios, lui seul faisait quelque chose avec elle » (*MC* : 38). L'homme suit son double dans la ville, mais jamais jusqu'au bout : avant d'arriver chez lui, le narrateur rebrousse chemin et cesse de reconnaître l'espace qui l'entoure.

Son incapacité à reconnaître les pulsions violentes qu'il éprouve envers sa femme se répercute sur sa connaissance du paysage :

Tous ces voyages, finalement... je ne lui faisais plus rien. Alors la nuit, je doublais le type qui marchait dans la rue et à force de guetter les ombres qui valsaient derrière son manteau, je me convainquais mentalement, *cette fois il va y aller, il va entrer chez moi et il va la faire crier*. Mais à la dernière minute, je retournais sur mes pas, je reprenais la voiture, je refaisais le trajet en sens inverse et, tout à coup, je ne reconnaissais plus les villes, ni les noms qui s'y rattachaient (MC : 38-39).

À nouveau, les indices oniriques suggèrent la présence d'une logique « autre » dans laquelle évoluerait le personnage. La structure énumérative et la tendance à la juxtaposition témoignent aussi de son égarement, des méandres dans lesquels son désir de « marquer » sa femme – et sa difficulté d'agir le plongent. De plus, la « démultiplication » unissant le narrateur à l'inconnu laisse place à une nouvelle ambiguïté narrative : le narrateur affirme « doubler le type », tout en observant les ombres derrière ce dernier. Une telle vision se veut paradoxale : le narrateur semble alors se trouver tout à la fois *devant* et *derrière* l'inconnu. Enfin, la répétition « inversée » du trajet de la séquence initiale ajoute à la fantastique de l'espace, d'autant plus qu'un flou demeure quant à ces gestes : les pose-t-il réellement ?

Le dernier segment s'amorce « [l]e lendemain » (MC : 39). Le lendemain de quoi ? Peut-être de la soirée racontée en séquence initiale, mais cela reste imprécis. Le narrateur se décide à revenir vers Black Lake. Cette fois, la perte de mémoire ne se produit pas, mais le protagoniste n'en semble pas moins guidé par une volonté extérieure : « La voiture, je la conduisais comme un automate, j'avais cessé de réfléchir. Je haïssais ce volant et pourtant je savais qu'il me guidait dans la nuit des ombres. J'avais le sentiment que ce n'était plus moi le conducteur, mais cette chose, le volant que j'avais entre les mains » (MC : 39). La logique onirique pousse le narrateur à mettre de côté sa rationalité, cet abandon semblant nécessaire afin de reconnaître le territoire « d'une manière si intime qu'il ne [lui] était plus possible de [le] nier » (MC : 39). En outre, la

prise de conscience qu'effectue le narrateur est traduite par une métaphore « souterraine » : « Je n'éprouvai plus aucun mal à retrouver Black Lake. Petit village minier. Ailleurs. Dans les souterrains lorsque pour la première fois on saisit l'inconnu » (MC : 39). Cet espace métaphorique illustre l'importance du lieu dans le cheminement « psychique » du narrateur : il pénètre dans ses propres profondeurs.

Le narrateur, une fois qu'il reconnaît le décor (et, partant, se reconnaît lui-même), retrouve son double et ne le quitte plus, jusqu'à ce qu'ils parviennent à sa femme : « *Ne pas lâcher cette piste où je refusais d'avancer, laisser le type agir à ma place, lui donner mes mains, mon âme, lui prêter mon corps. Jusqu'où ? J'avançais sans prendre conscience de mes pouvoirs, de mon désir* » (MC : 39-40 ; je souligne). Par cette affirmation paradoxale, le narrateur se rapproche de la compréhension que le double et lui, toujours au sein d'une dimension « autre », ne font qu'un, et qu'il refoule ses propres pulsions. Pourtant, même lorsqu'il se trouve enfin en présence de son épouse, le narrateur, toujours mené par la force de son double (le pronom « Cela », dans la citation qui suit, a un effet dépersonnalisant), demeure aux prises avec une vision floue, et ce sont plutôt les mots qui agissent tels des catalyseurs :

Cela me conduisit jusqu'ici, jusqu'à toi. Je te trouvai là, dans cette pièce, abandonnée. [...] [T]u dansais, tes yeux noirs remplis de défi, tu t'offrais au type, le ventre remuant, tes yeux comme si tu t'adressais à quelqu'un d'invisible, tu dansais et soudain il me semblait que tes mots ne disaient plus *Anak famikura salomei dies rai, dies rai* mais plutôt *touche-moi, que par ma propre faute je sois à toi*. J'entendais les mots distinctement et je les comprenais (MC : 40).

Le mari semble d'abord voir le « type » qui se tient devant sa femme, mais il est rapidement désigné comme étant un être imperceptible, ce qui suggère que la fusion du protagoniste avec son double survient en même temps qu'il parvient à déchiffrer les paroles de son épouse.

L'homme se réunifie avec cette part brutale, non assumée de lui-même, qu'il prenait pour un étranger. Du coup, il voit sa femme s'offrir à lui et semble prendre conscience de la violence

de cette étreinte, mais y plonge tout de même. Curieusement, dans le dernier paragraphe de la nouvelle, le narrateur s'adresse directement à son épouse, lui relate leur rencontre, en utilisant abondamment le « tu ». L'espace s'efface alors au profit d'une rencontre troublante entre deux étrangers... pourtant mari et femme. La clôture du texte, avec son renversement de situation (et la fusion des doubles), relève du fantastique : « Je *le* voyais ouvrir son manteau râpé et se dresser sur *toi*. À son tour *il* te soufflait de ces mots incompréhensibles qui s'échappaient de sa bouche. Des mots que *je* n'avais pas l'habitude de dire, je dois maintenant m'en confesser, je me trouvais surtout étonné de faire l'amour de cette façon à *une étrangère, ma femme* » (MC : 40 ; je souligne). En misant sur les pronoms, la narration procède à une modification de la focalisation relevant du fantastique onirique : de spectateur, le narrateur devient subitement acteur. Plus encore, le « il » disparaît au profit du « je » : l'étranger se voit remplacé par l'époux. Pour sa part, la femme du narrateur, en clausule, se voit attribuer une nature paradoxale : le « tu » disparaît, et le narrateur la désigne comme étant à la fois sa femme et une inconnue. Ainsi, dans cette finale, qui demeure somme toute plutôt ouverte, la résolution des dédoublements ne gomme pas complètement leur complexité...

En bout de ligne, le parcours horizontal du narrateur (toujours nocturne) traduit l'errance, l'hésitation, la répétition... Le narrateur évolue dans l'espace tel un somnambule ; il effectue une sorte de va-et-vient selon des parcours semblables, aux accents labyrinthiques, dans une poursuite qui est aussi une quête visant à combler la distance (aux sens propre et figuré) entre les êtres... et entre les diverses parts de lui-même. De même, le protagoniste ne semble jamais réellement maître de ses déplacements ni de ses agissements, comme si une force extérieure le poussait à agir. L'occupation des lieux, marquée par la perte de repères et par l'incertitude, renforce le fantastique onirique du texte.

Tel que souligné plus tôt, on trouve plusieurs mises en abyme de la figure du double dans la nouvelle et celles-ci contribuent à créer sa fantastiçité, laquelle est également le fruit de procédés oniriques : l'homme qui scie du bois dans la lune ; les deux ombres suivant les promeneurs et menaçant de se fondre en une seule ; les plaques d'immatriculation qui portent toutes la même inscription... Toutes accentuent le lien entre l'homme et les lieux. C'est aussi le cas des répétitions. Au sein de la diégèse, le narrateur effectue un trajet redondant en voiture et dans les rues de Black Lake. Au point de vue du récit, les trois segments narratifs rendent compte des mêmes événements (trajets en voiture, parcours dans la ville, rencontre avec la femme). Enfin, au plan stylistique (cela découle de l'analogie entre les trois segments), des phrases ou des formulations réapparaissent au fil des pages.

La vision floue, l'incertitude devant les étranges manifestations émanant des lieux et des êtres environnants dominant dans « Mea culpa ». La complexité de la focalisation ainsi que les nombreux modalisateurs et indices textuels du rêve confèrent une forte densité à la nouvelle. Pourtant, son narrateur demeure étrangement détaché, comme s'il savait se trouver ailleurs alors même qu'il relate sa déroute amoureuse et identitaire. En outre, rien ne prouve que le conflit avec sa femme soit résolu ; leur étreinte finale ne garantit pas leur réconciliation. Du moins, l'homme lui-même aura-t-il pu se réunifier. Une moitié de sa quête semble donc accomplie...

« Le rêve au bout des yeux »

Dans une cité aux accents totalitaires et où toutes les habitations et tous les citoyens se ressemblent, une femme s'éprend d'un homme vivant en face de chez elle, mais n'ose pas entrer en contact avec lui. Sa réserve, tout comme l'uniformisation et la solitude ambiantes, paraissent reliées à un événement s'étant produit un mois auparavant, alors qu'une nuit, les hommes auraient décidé de devenir silencieux. Tous les matins, de chez elle, la femme contemple son

voisin, lui aussi installé à sa fenêtre, semblant voir autre chose que la ville qui s'étend devant lui. Mais il regarde également la femme, et lui sourit. Malgré tout, elle demeure trop intimidée pour le rejoindre. Puis, un jour, lorsque l'homme cesse d'apparaître à sa fenêtre, la femme décide de sortir pour le retrouver. Or, dans les rues, elle ne trouve que des hommes indifférents qui déambulent. Bredouille, la femme rentre chez elle. Une fois à l'intérieur, elle s'aperçoit qu'elle est plutôt entrée chez son voisin. Affolée, elle songe à s'enfuir, puis l'entend qui arrive et souhaite que, cette fois, il lui adresse la parole.

L'univers aux accents orwelliens mis en place dans « Le rêve au bout des yeux » (1994 ; désormais *RBY*) possède de nombreux attributs du rêve, ce que son titre équivoque dévoile d'emblée, tout en soulignant l'importance accordée au regard dans le récit. Le songe du titre réfère-t-il à l'homme à la fenêtre, qui semble transcender les interdits imposés aux citadins et posséder la capacité d'accéder, par son regard, à un espace moins contraignant ? Équivaut-il au regard de la protagoniste (qui prend en charge la narration), qui parcourt l'espace urbain en déplorant sa froideur et la distance entre les êtres, et qui souhaite ardemment entrer en contact avec l'homme habitant devant chez elle ? Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le rêve semble tendre vers la liberté, l'émancipation, l'épanouissement. Toutefois, la diégèse ne renferme pas de récit de rêve comme tel. S'il reste métaphorique dans les visées des personnages, le rêve ne se manifeste pas moins au plan formel et marque assurément l'espace du récit. Par ailleurs, le fantastique pointe aussi dans « Le rêve au bout des yeux », particulièrement à travers l'établissement graduel du caractère totalitaire, non dévoilé au départ, de la figure spatiale principale (une ville anonyme), puis dans la révélation d'un lien crucial entre l'univers intérieur de la narratrice et le lieu. Enfin, la clause suggère que la quête de la femme se déroule de manière répétitive, dans un temps vertical, voire circulaire. En conjonction avec les mises en abyme, les analogies et les répétitions abondantes, le rythme incantatoire des phrases ainsi

qu'avec plusieurs marqueurs de fantastiçité et indices textuels du rêve, ces phénomènes appuient le fantastique onirique du récit. De plus, les figures spatiales du « Rêve au bout des yeux » rappellent la situation et l'état d'esprit de la narratrice : toiles de son drame, de son impossibilité à entrer en contact avec les hommes depuis un événement traumatisant, elles demeurent uniformes, automatisées, silencieuses, linéaires. Dépourvus d'amour ou de passion, les lieux découragent les contacts humains, laissant place à l'attente et à l'errance. Partant, les déplacements de la narratrice reflètent son désir de contact et de communication.

La nouvelle s'ouvre sur l'objet de l'obsession de la narratrice : l'homme qui, de la fenêtre de son appartement, observe l'espace devant lui. Son apparition prend des airs de rituels pour la femme qui, de chez elle (un appartement semblable), l'attend :

Le matin, je savais qu'il se trouverait à la fenêtre, immobile devant le silence des ruelles. Une présence à travers la tranquillité douteuse des autres immeubles. Il s'installait *toujours* au même endroit, le rêve au bout des yeux. Mais depuis deux jours, il avait cessé de paraître à sa fenêtre. J'avais attendu sa venue, comme on se prépare à saluer le jour, recherché ce regard tendre et discret que je découvrais *chaque matin* au milieu des contours vains. D'ordinaire, il gardait les mains derrière la nuque, attendait que l'aube monte sur les espaces découpés de notre ville. J'avais alors la certitude que nous étions deux à connaître son étendue (RBY : 101 ; je souligne).

Dans ce premier paragraphe, rien ne laisse supposer que la ville en question est soumise à une autorité aliénante, ni que des événements étranges, probablement liés à la protagoniste, en constituent l'origine. Cependant, des indices d'une temporalité circulaire s'insinuent dans les précisions que la narratrice fournit sur les apparitions de l'homme et sur ses propres observations. Le moment où se déroulent ces scènes, le matin, revêt une connotation symbolique, puisqu'il est le cadre des uniques instants de bonheur de l'existence de la narratrice, les seuls où elle a l'impression de communiquer avec quelqu'un, ne serait-ce que silencieusement, dans l'harmonie partagée qu'offre l'aube. Le matin se présente ainsi telle une promesse de renouveau, d'ouverture, de changement, que la narratrice associe à l'homme qu'elle attend : « Je goûtais

surtout le calme, [...] j'espérais l'accès à un autre corps, j'attendais un événement » (RBY : 101). En indiquant qu'elle observe l'homme à tous les matins, la narratrice souligne aussi l'aspect répétitif et circulaire de sa quête. Au plan temporel, bien que l'on sache que l'événement aliénant s'est produit environ un mois auparavant et que la narratrice part à la recherche de son voisin deux jours après sa disparition, la narration privilégie plutôt un flou et une redondance se moulant aux analogies des événements et des figures spatiales. La structure énumérative et répétitive de la narration, que ce soit au plan de la description (fragmentaire) des lieux ou de celle des événements dont est témoin la narratrice, tend à confirmer cette circularité.

La figure de la ville sans nom constitue l'espace global de la nouvelle, celle-ci demeurant pré-codée et dépourvue de toute référentialité. S'y dessinent les figures fugitives de l'appartement de la narratrice, de celui où habite l'homme qu'elle épie, puis certaines zones de l'espace urbain, le tout agencé principalement par enchaînements. Au départ, la cité ne semble pas relever d'un univers « autre » : elle apparaît seulement banale et impersonnelle, comme sont souvent présentées les grandes métropoles. Cependant, la narratrice dévoile graduellement des détails qui modifient la teneur de la ville et la présentent comme étant un endroit uniformisé, contrôlé, aseptisé. L'aspect dystopique de la cité semble exacerbé, aux yeux de la narratrice, par l'absence de son voisin. Le décor, dépourvu de cette présence apaisante, voit son uniformité décuplée et, de fait, reçoit une dose supplémentaire de fantasmagorie : « Mais aujourd'hui, je reste la bouche vide de sens et le corps inutile, [...] tandis que mes yeux désarmés observent le ciment des autres tours, les carreaux *tous pareils*, les fleurs rouges affichées, *celles que la direction nous oblige à entretenir*, des géraniums bon marché vendus à l'occasion des fêtes communes » (RBY : 101-102 ; je souligne). Désormais, il apparaît que les citoyens, habitant des tours identiques, ne sont pas libres de leurs gestes, puisqu'ils doivent garnir leurs fenêtres des mêmes fleurs. La narratrice décrit l'aspect uniforme du lieu (l'ensemble des appartements des citoyens) par le biais d'une

figure spatiale projetée, analepse déclenchée par la mention des fenêtres. La narratrice précise qu'il est impossible d'ouvrir ces dernières « depuis l'événement » (*RBY* : 102), accentuant ainsi une impression d'enfermement. Les fleurs choisies appuient le caractère « propre » de l'espace, même si, j'y reviendrai, leur couleur possède par ailleurs une symbolique positive.

La ville se révèle donc contraignante, aliénante. Elle serait devenue ainsi après « la nuit où les hommes ont décidé de ne plus parler » (*RBY* : 102). Cet événement, la narratrice y fait référence à plusieurs reprises, mais ne l'explique jamais. Le mystère l'entourant et le lien qui se tisse, plus loin dans la nouvelle, entre celui-ci et l'histoire personnelle de la narratrice, tendent à lui conférer une part symbolique : faudrait-il considérer cet événement (ainsi que le caractère fantastique de la ville) comme étant une métaphorisation de la solitude de la femme et de son incapacité à entrer en relation avec un homme ? On peut en effet voir dans cette nouvelle une allégorie de l'incommunicabilité entre les hommes et les femmes, ou mieux, de la crise personnelle de la narratrice, surtout lorsqu'en dernière partie de récit, cette dernière s'interroge : « Pourquoi la nuit des silences a-t-elle eu lieu ? Quelle distance ajoutera-t-on entre les hommes et moi au fur et à mesure que je resterai ? Qui nommera ce lieu où le monde continue de s'éloigner dans les yeux des femmes ? » (*RBY* : 105). Cette nuit fatidique se pose en métaphore d'une rupture amoureuse à l'origine de l'isolement de la femme. Cependant, plusieurs indices formels parsemant le récit plaident en faveur du fantastique onirique.

En ce qui concerne l'événement en question, la narratrice rappelle à quelques reprises qu'il s'est produit la nuit⁵. Cela l'oppose aux séances matinales où la femme observe son voisin et aspire à la fusion, à l'harmonie. La nuit, au contraire, devient aliénante, symbole de l'isolement, du déchirement, de la solitude, des désirs réprimés. Tout comme l'événement, depuis lequel « personne n'ose se distinguer. Les univers se ressemblent partout. On a tenu à

⁵ Cette répétition insufflé un surplus de circularité et de verticalité au récit.

réglementer chaque intérieur. Les fours sont encastrés, un avertisseur monocorde régit des stores automatiques, les murs sont tous peints de cette couleur sans fond, une linéarité que savent même respecter les entrées des cours » (*RBY* : 102). Accentuée par l'énumération, l'uniformisation de l'espace dévolu aux citadins s'apparentant à un phénomène fantastique évoque un excès de rationalité, une logique cartésienne imposée après la mystérieuse décision des hommes.

Non seulement l'espace est-il soumis à une régularisation soutenue, mais il trahit les tentatives d'individualisation de ses habitants : « Quand, par hasard, les portes s'ouvrent à des heures interdites et qu'elles déclenchent le heurt des sirènes, quand elles s'ouvrent dans le désaccord des rythmes que le désir chaque fois bouleverse, c'est qu'une voix, une seule pour chaque entrée, se fait entendre. Autrement la seule différence des appartements est celle d'ombres portées sur les murs, cette insolence que laissent échapper des silhouettes étrangères » (*RBY* : 102). Telle une prison, la ville impose le silence et la solitude aux citadins, qui n'ont plus l'habitude de se voir ni de communiquer. Les passions et les pulsions apparaissent elles aussi interdites, risquant même de déclencher des alarmes. Les humains semblent ainsi contrôlés et assimilés à la figure spatiale dans laquelle ils évoluent : identiques, désincarnés, évitant les contacts avec autrui. C'est pourquoi la femme, depuis qu'elle a découvert l'homme habitant en face de chez elle, a le sentiment que son existence pourrait changer. Par sa différence, ce dernier brise, aux yeux de la femme, la monotonie et la régularité ambiantes. Cette distinction, symbolisée par le regard qu'il porte sur la cité, semble conférer à l'homme le pouvoir de modifier son espace, ou, du moins, d'en traverser les apparences aliénantes... et par le fait même, d'atteindre la femme :

Chaque fois je savais que je le trouverais à sa fenêtre, je devinais l'instant où il allait lever les yeux sur notre ville. Il regardait toujours comme s'il voyait autre chose que ces architectures, autre chose que l'univers placardé de vraisemblance, les yeux tournés vers ailleurs, et longtemps son regard traversait cet espace que je ne connaissais pas. Puis un sourire à peine esquissé,

[...] des yeux graves qui aiment ce que vous ignorez de vous-même. Je faisais semblant d'arroser mon géranium et, pour couper court à l'embarras, je me retournais contre le mur (RBY : 102-103 ; je souligne).

La narratrice répète presque intégralement les mots de l'*incipit*, accentuant l'impression de circularité temporelle. Les répétitions l'appuient, tout en indiquant le pouvoir du regard de l'homme, capable de transcender l'espace oppressant (faculté soulignée par l'emploi d'un modalisateur). La fenêtre peut également renforcer cette symbolique : telle une ouverture, sa transparence permet de rêver l'ailleurs, la sortie du lieu étouffant. Chose certaine, l'espace du « Rêve au bout des yeux » se fait résolument, selon les mots de Louvel et Verley, « *véhicule de la sensibilité du sujet percevant* » (1993 : 24) et se révèle en cela typique du genre nouvellier.

Toutefois, la narratrice n'est pas encore en mesure de rejoindre l'homme. Son épanouissement et les marques d'affection qu'il lui manifeste la poussent à se replier chez elle, comme si cette promesse de réunion et de libération s'avérait trop risquée. La femme, qui ne connaît pas le nom de son voisin, n'ose même pas se renseigner à son sujet, bien qu'elle ne cesse de s'interroger sur son identité :

Pour le savoir, il aurait fallu composer le numéro de l'entrée et alors une voix *mécanique*-m'aurait donné la liste de tous les locataires de l'immeuble. L'idée de faire cette chose *m'effrayait*. Je ne devais pas y penser. Quand je réfléchissais trop, la *Crainte m'avalait* et les *tremblements reprenaient*. Car depuis bientôt un mois, en fait depuis l'événement, j'étais *prise de secousses*. Elles venaient et repartaient sans que je puisse comprendre [...]. Je n'avais qu'une idée alors. Découvrir son nom (RBY : 103 ; je souligne).

L'aspect robotisé de la figure spatiale, que la narratrice devrait affronter pour accéder au nom de l'homme, n'est pas sans évoquer un surplus de rationalité, une volonté de gommer toute trace de subjectivité. En outre, plus la narratrice réfléchit à l'événement et au nom de celui qu'elle observe tous les matins, plus elle cède à la panique, ce qu'illustrent les connotateurs de fantasmagorie. En ce sens, si les lieux et les événements participent bel et bien de son intériorité, on peut penser que la femme a refoulé sa vraie histoire, son passé, ses échecs amoureux et relationnels, et que leur

possible résurgence la trouble. Ce passé malheureux la maintiendrait dans un univers uniforme, rationnel, par crainte de se rendre à nouveau vulnérable en dévoilant ses sentiments.

Après que la femme eut fait état de sa peur, on a droit à une ellipse, signalée par trois astérisques. Ensuite, la narration passe de l'imparfait au présent de l'indicatif (temps, pour Gollut et Daiana Dula-Manoury, favorable à l'établissement de l'onirisme). La femme qui, auparavant, demeurait confinée chez elle (bien que sa résidence n'ait pratiquement pas été décrite, sinon par métonymie lors de la description générale des habitations uniformes), se trouve maintenant dans les rues de la ville, poussée par l'urgence de retrouver l'homme, disparu depuis deux jours. En passant au présent, la narration a aussi recours à davantage de procédés propres au fantastique onirique. D'abord, la figure spatiale réaffirme son caractère monotone : « L'air est frais, le découpage des boulevards, précis. Dans la banlieue endormie du matin, j'entends le bruit de l'absence. Ce bruit, *toujours le même*, excède le grondement des centrales, on le distingue *toujours* à travers les rumeurs ordonnées par les grues mécaniques » (RBY : 103 ; je souligne). Rien dans cet espace ne paraît propice à la vie, au rapprochement ; tout semble conforme, symétrique. Même l'air reste froid. En outre, un son paradoxal enveloppe le lieu et réaffirme le caractère fantastique du récit, « le bruit de l'absence » (RBY : 103). On peut l'associer à la solitude de la femme et à son incapacité à rejoindre quiconque, ainsi qu'au barrage imposé à sa subjectivité et à ses sentiments en raison d'échecs passés. Sa constance anormale se voit d'ailleurs soulignée par la répétition de l'adverbe « toujours ».

Dans les rues de la ville, la narratrice effectue des rencontres significantes, bien que placées sous le signe de l'aliénation. Elles font office de mise en abyme de sa situation, dont l'occupation de l'espace trahit aussi l'intériorité :

Je marche vite, *comme* lorsqu'on a le sentiment d'être poursuivi. *Pourtant* il n'y a personne, seulement la peur, qui n'a jamais de forme. Une femme se berce sur le balcon d'en face, le regard absent. *Les yeux vous fixent, mais*

semblent ne rien voir. Elle boit. Tout le monde dit qu'elle est comme ça depuis des années. On dit *alcoolique*. Je la salue, *mais* c'est le silence qui répond à sa place. *Alors* j'accélère le pas. L'angoisse accompagne le martèlement de mes pas, j'essaie de siffler un air, *mais* cela sonne faux (*RBY* : 103-104 ; je souligne les modalisateurs, les indices du rêve et le pronom).

L'abondance des marqueurs de relation dans ce passage (tendance maintenue jusqu'à la finale) ne rend pas la narration plus logique ; elle amplifie au contraire le caractère insaisissable des événements et des personnages, confirmant du même coup la logique onirique du récit. Le modalisateur jette un doute sur la crainte de la femme : de quoi a-t-elle vraiment peur ? Que quelqu'un la suive ou reconnaisse ce qu'elle cache ? Sa solitude est d'ailleurs reflétée par la femme alcoolique. Seule, silencieuse, elle agit tel le double de la narratrice, illustrant ce qu'elle deviendra si elle n'arrive pas à briser son isolement, à rejoindre son voisin. Déshumanisée (un pronom indéfini plutôt que possessif désigne ses yeux), la femme sur le balcon effectue un mouvement répétitif (elle se berce), isolée dans un espace restreint, exposée au mépris des autres. Elle se voit même dépourvue de parole, puisque le silence remplace sa réponse à la narratrice, une personnification signalant son caractère « anormal ». Cette incarnation de sa solitude affecte la narratrice, qui fuit, tentant maladroitement de dissimuler son trouble. L'espace autour d'elle ne peut que lui renvoyer son isolement, puisqu'il demeure inoccupé, à quelques exceptions près : « Sur les autres balcons, personne. Parfois un vieux qui voudrait crier des injures, on entend une voix rugueuse qui a oublié le son qu'elle provoque lorsque la colère... être seul au monde » (*RBY* : 104). Les vieillards illustrent eux aussi l'éloignement et l'incommunicabilité des êtres. En outre, la phrase présente les vieillards au singulier, telle une série de répliques exactes, figures plutôt que véritables personnages.

Le périple de la narratrice la mène dans un lieu dont la symbolique appuie le motif de la solitude : « Au loin se trouve la gare des trains, je traverse la place des casinos, mais tout est si tranquille, personne aux alentours » (*RBY* : 104). Ici, la figure spatiale regroupe des lieux publics,

impersonnels (lieux de transition ou encore de jeux de hasard), décourageant les véritables contacts. Qui plus est, ils s'avèrent désertés. Sur la place, des hommes finissent bien par apparaître (ils le font de manière subite, rappelant la tendance du rêve à « ignor[er] les transitions graduées » [Ninio, 1991 : 177]) sans pour autant briser la solitude de l'héroïne. Au contraire, plus la place se peuple, plus la femme devient consciente de son isolement :

Un homme, *soudain*, apparaît au volant d'une voiture, son visage n'exprime aucune émotion. Je vais vers lui, pose la première question qui me vient à l'esprit, je demande l'endroit le plus près où acheter des géraniums, [...] *mais* j'ai beau parler, l'homme ne se retourne même pas, les mots me viennent difficilement. J'aperçois toujours l'absence dans le regard du conducteur, il fait semblant de vivre. [...] Un essoufflement de la parole, supplication *tout à coup*, je crie que l'âme se brise, l'homme à la fenêtre, j'aimerais le retrouver, qu'il parle, *mais* mon cri ne renvoie à rien (RBY : 104 ; je souligne).

Les indices oniriques continuent de marquer la désorientation et l'impuissance de la narratrice, tout comme le caractère changeant des événements (rappelant par là le « montage hachuré » agencant les séquences du rêve). La narratrice, en demandant où trouver des géraniums, souligne l'importance de ces derniers : leur couleur rouge symbolise la passion, l'amour (bien que ces sentiments soient pour l'instant tenus prisonniers, confinés aux boîtes sous les fenêtres des citadins), ce que la femme recherche en partant sur les traces de l'homme.

La finale accentue d'ailleurs cette symbolique. Par ailleurs, lorsque la narratrice perd le contrôle devant l'impassibilité du conducteur, la juxtaposition traduit sa détresse et maintient l'impression d'un univers « autre », à la temporalité répétitive. Il n'apparaît pas négligeable que ce figurant onirique prenne place dans une voiture : chez Dussault, en effet, l'automobile se pose en symbole de solitude, d'enfermement, d'isolement. Ajoutons que cette scène reflète aussi le passé de la narratrice, c'est-à-dire son histoire d'échecs relationnels. Même le cri qu'elle pousse, emportement en principe interdit et réprimé dans la cité totalitaire et silencieuse, ne réussit pas à

briser la barrière qui l'isole des autres. Il indique toutefois qu'elle s'abandonne à nouveau à son émotivité, ce qui devrait la libérer un tant soit peu de l'emprise des lieux.

Est-ce ce cri, justement, qui provoque un attroupement sur la place ? Toujours est-il qu'après l'avoir poussé, la narratrice constate l'arrivée de nouveaux figurants aux airs de créatures mécaniques, dont l'indifférence marquée les apparente, tout comme l'automobiliste, à des êtres fantastiques :

D'autres hommes s'approchent, contournent la voiture, marchent droit devant sans jamais me voir ni rien. Mon corps alarmé s'affole auprès des uns, bouscule les autres, *n'y a-t-il personne pour m'indiquer le chemin ?* Mais depuis l'événement ils se taisent tous, on entend seulement leur souffle courir la nuit. Les secousses reprennent alors et les tremblements qui me font dérapier, c'est peut-être l'alcool que j'ai pris avant de sortir, j'entends une voix résonner dans le calme apparent du matin, je l'entends, unique et désaccordée, la voix appelle et résonne, c'est la mienne (RBY : 104).

La narration fait référence à la passion que réprime la narratrice : son corps réagit le premier au passage des hommes muets, avant même qu'elle leur pose sa question. Les frémissements qui reprennent possession de la femme indiquent aussi à quel point la perte de sa rationalité la confronte à son isolement et à son besoin irrépressible de trouver l'homme, d'entamer une relation avec lui. De même, la référence à l'alcool rappelle son double rencontré plus tôt. Enfin, la voix de la narratrice semble se détacher d'elle, comme si elle se dédoublait. Même le son de son cri rappelle sa solitude. Pourtant, il manifeste une fois de plus sa volonté de percer les carapaces, de briser la solitude imposée par cette ville. De même, le fait que, de nuit, on puisse entendre le souffle des hommes rappelle que la passion, les pulsions contenues, interdites, couvent toujours.

Les figurants semblent réagir à l'appel de la narratrice, mais pas de la manière dont elle le souhaiterait : « *Soudain les hommes glissent dans la force même de leurs pas, je les vois marcher suivant une cadence ininterrompue, comme s'ils quittaient la ville entière et qu'ils me laissaient*

derrière avec ma *peur*. J'ai *peur* de ne plus jamais rencontrer l'homme à la fenêtre et je *redoute* tout à la fois de le revoir » (RBY : 104-105 ; je souligne). Le connecteur onirique et le modalisateur soulignent le mouvement étrange des hommes ; la narratrice associe leur départ à son histoire personnelle de solitude et d'abandon, ce qui la place devant l'ambivalence de ses sentiments, indiquée par les connotateurs de fantastique. On peut donc percevoir dans le déplacement des hommes une nouvelle mise en abyme du passé de la narratrice, des causes de sa solitude et de sa difficulté à entrer en relation avec un homme. Sur la place, entourée de la foule qui se meut, la narratrice interroge les gens à propos de l'homme à la fenêtre, en vain. Le mouvement de la masse anonyme semble correspondre à la désorientation de la narratrice :

Maintenant, la foule, des dizaines de corps ambulants sans visage, les questions que je pose, [...] mais comment les autres pourraient-ils le reconnaître ? Je ne sais pas comment décrire cet homme, je sais simplement qu'il existe. Je ne me souviens même plus comment on fait pour aborder un homme, la première fois. Quel est le chemin le plus court ? [...] [U]ne voie inexpérimentée qu'emprunterait le hasard des ruelles, je dois me perdre pour le savoir. Comment arriver à ne plus contourner cette ville où les maisons n'en sont plus depuis longtemps tellement elles se ressemblent toutes (RBY : 105).

La narratrice cherche son chemin dans une ville où tout reste semblable, aliénant. Cette « quête d'identité pass[ant] par la différence » (Fournier, 2000 : 92) vise aussi à lui permettre d'entrer en contact avec un homme de façon significative, en évitant les barrières de la rationalité (symbolisées par l'espace). À l'instar du lieu physique qui échappe à la narratrice, sa relation avec l'homme apparaît difficile à entamer. La figure spatiale de la ville, avec ses atours oniriques, calque ainsi son errance et son parcours vers l'Autre. Elle pourrait en ce sens constituer un espace figural illustrant les démarches de l'héroïne pour se départir de sa rationalité et de sa rigidité, pour sortir de sa solitude et laisser le passé derrière.

Ses interrogations et sa détresse influencent le mouvement de la protagoniste, puisqu'elles réactivent l'urgence de retrouver l'homme. La narration met en évidence le désespoir marquant la

quête de la femme : « Je cours à présent comme un corps alerté. Ma distraction m'a menée au point de départ, *ce lieu, le même, toujours je reviens y séjourner* » (RBY : 105 ; je souligne). La narratrice suggère par ces paroles que sa quête se déroule depuis longtemps et qu'elle épouse constamment le même parcours, pour aboutir au même endroit : son appartement. La narratrice serait donc plongée dans un univers onirique, circulaire et vertical. Néanmoins, cette fois, un changement semble se produire :

Je monte les étages en fixant l'horloge, le silence à mes trouses et l'*angoisse* de me retrouver de nouveau en situation de rencontre. Je *m'étonne* d'avoir laissé la porte ouverte. D'ordinaire, je dis un mot, un seul, pour la refermer. J'ai dû oublier. L'appartement *m'apparaît singulièrement étranger, pour une fois* différent des autres. Je regarde les objets, leur fragilité, le géranium à la fenêtre et cela *me séduit*, car *pour une fois* je ne les reconnais pas. *Est-ce* leur disposition ou leur couleur, leur dimension *peut-être, mais il semble* que ces objets ne *m'appartiennent pas*, qu'ils ne *m'ont jamais appartenu* (RBY : 105 ; je souligne).

La narratrice semble à la fois consciente et inconsciente, suggérant qu'elle sait ce qui l'attend et où elle se rend, tout en demeurant confondue par l'apparence du lieu. La nature floue et changeante (bref, fantastique) de la figure spatiale se voit amplifiée par les modalisateurs, les indices du rêve et les répétitions. Parallèlement, les connotateurs de fantastique indiquent que la narratrice passe de la peur à l'étonnement, puis à l'apaisement, attestant du coup sa vulnérabilité et son impuissance.

Telle une spectatrice qui se regarderait agir en rêve, la narratrice s'aperçoit qu'elle ne se trouve pas chez elle, bien qu'auparavant, ses quêtes répétitives au sein de la ville semblent l'avoir toujours ramenée à son logis. À présent, grâce à l'image inversée d'un panorama qu'elle a longtemps observé, elle comprend qu'elle se trouve chez son voisin : « Machinalement, je vais près de la fenêtre et, à la vue des fleurs trop abondantes, je comprends ma bêtise, une distraction que le désir a ordonné, je ne suis pas dans mes affaires, mais dans celles d'un autre » (RBY : 105). Gouvernée par ses pulsions plus que par sa raison, la narratrice s'est introduite chez celui qu'elle

voulait retrouver. Les géraniums florissants (symbolisant la passion) de l'appartement d'en face le lui révèlent : elle a confondu cet espace avec le sien. On a donc affaire à une figure spatiale superposée, puisque la narratrice contemple l'extérieur de son appartement d'un point de vue nouveau. Cette particularité de la configuration spatiale contribue à l'étrangeté du texte, en accentuant la fragilité de la femme au sein des lieux. En effet, sa crainte de l'échec persiste, et elle demeure plongée dans une sorte de brouillard onirique, ce qu'illustrent les paroles répétitives que l'écho lui insuffle (à travers une personnification génératrice de fantastique) : « Aussi, malgré le meilleur entendement d'esprit et l'écho qui me répète *je ne suis pas chez moi, je ne suis pas chez moi*, j'essaie de retrouver le sang-froid nécessaire pour ressortir sans que personne ne s'en aperçoive » (RBY : 105). En ayant transgressé une frontière, en ayant devancé la progression normale des choses, bref, en cédant à ses pulsions, la femme a peur d'avoir brisé le lien qui l'unit à l'homme et désire s'enfuir.

Or, le retour du voisin l'empêche de passer à l'acte : « Mais déjà j'entends des pas dans le hall et devine cette lenteur qui lui appartient, déjà il vient vers moi pour la première fois. Tandis qu'il s'avance sans savoir ma présence chez lui, je supplie en silence. En dedans de moi, c'est une voix d'enfant qui murmure un souhait étrange *faites que cette fois, oui, faites que cette fois il me parle* (RBY : 105) ». La tendance répétitive, voire anaphorique de la narration se poursuit, consolidant le temps et la logique fantastiques du récit. La femme donne l'impression que cette rencontre a déjà eu lieu, que son origine se perd dans le passé (de là la mention d'une voix d'enfant, qui suggère aussi sa vulnérabilité et sa maladresse). Tout se présente comme si la narratrice revivait perpétuellement sa quête dans la ville ainsi que la rencontre imminente avec l'homme, tout cela pour rien, puisque cette séquence semble condamnée à se reproduire jusqu'à ce que le contact ait vraiment lieu. C'est du moins ce que suggère la clause (en italiques dans la citation précédente).

Au terme du parcours de l'héroïne du « Rêve au bout des yeux », l'ambiguïté demeure sur la nature des lieux diégétiques, des personnages que la femme croise et de ses relations avec son voisin. Parfois, le texte crée un brouillage onirique où tout semble métaphoriser la solitude de la femme. Cependant, un glissement fantastique se produit, particulièrement lorsque la narration procède à la projection de la figure spatiale présentant les appartements uniformisés, indiquant du coup l'anormalité du lieu. De plus, le récit sollicite abondamment la vue, d'une part parce que la narratrice s'attache à son voisin au fil des nombreux matins où elle l'épie et qu'un lien se dessine entre eux grâce à leur regard. Pourtant, la vision entravée devient aussi symbole d'aliénation. La femme sur le balcon a un « regard absent » (*RBY* : 103). Les hommes, sur la place, ne semblent pas voir la narratrice ; cette dernière les perçoit, mais constate qu'ils sont « sans visage » (*RBY* : 105). À la fin, la vision de la protagoniste la trahit, car elle croit avoir réintégré son appartement, alors qu'elle se trouve en fait chez son voisin.

Le trajet effectué par la protagoniste prend également une dimension métaphorique. Il « trad[uit] une forme de quête désespérée, rythmée par l'attente ou le manque » (Lahaie, 2009 : 278). D'abord, l'héroïne semble immobile : tout se résume à son attente de voir l'homme apparaître. Ce statisme permet à la femme de s'attacher à lui, d'espérer pouvoir le rejoindre. Mais la disparition de l'homme la pousse à la mobilité, selon un parcours linéaire dans les rues de la ville. Un arrêt sur la place des casinos la confronte à une foule désincarnée et à l'urgence de percer sa solitude, de retrouver l'homme. De là, elle accélère le pas et revient à son point de départ, transformant la linéarité en circularité (et brisant, par le fait même, le « droit chemin » que la ville impose par ses artères). Pour accéder à l'appartement qu'elle croit être le sien, il lui faut *monter* (l'élévation suggérant un dénouement positif à sa quête). Une fois à la fenêtre (ce qui la ramène là où elle était), la narratrice se rend compte qu'elle se trouve chez l'homme qu'elle désire. La nouvelle se clôt sur l'immobilité de la femme qui entend celui-ci approcher.

L'enchaînement prédomine dans l'agencement des figures spatiales, puisque ces dernières miment le trajet de la femme, constituant une occurrence de ce parcours répétitif. Le texte ne boucle toutefois pas le parcours de son héroïne de façon définitive, maintenant au rang d'éventualité l'arrivée de l'homme. En cela, Dussault maintient sa narratrice « sur des pistes contradictoires où la finalité n'aurait qu'une importance relative » (Dessureault, 1994b : 12). Cette quête circulaire au sein de figures spatiales inhospitalières, uniformes, aliénantes, où toutes les femmes représentent la narratrice, et tous les hommes, celui qu'elle désire, menace donc de se répéter encore et encore : rien n'indique que le rêve prendra le pas sur le réel, que les êtres (re)deviendront capables de communiquer.

« Le pyjama bleu »

Après avoir retrouvé, sur son bureau de travail, des objets (dont un pyjama bleu et une boucle d'oreille) lui rappelant un amour révolu, Sylvie décide de prendre deux jours de congé. Poussée par le désir de se rendre à une destination dont elle ignore pourtant la nature, elle semble persuadée que celui qui l'a quittée l'y rejoindra. Un homme conduisant dans une tempête se retrouve immobilisé par la neige et le vent. Il se résout à sortir du véhicule pour se rendre jusqu'à une maison où il est recueilli, transi de froid, par une femme qui voit en lui son amour passé. Il ne la détrompe pas. La femme, affectueuse et empreinte de sollicitude, prend soin de lui, mais persiste à évoquer leur relation passée et le supplie de rester désormais à ses côtés. L'homme se met à désirer l'inconnue et danse avec elle, tout en se demandant comment il pourrait lui expliquer la longue absence qu'elle lui reproche. Puis, subitement, l'homme se retrouve dans un bar avec des collègues, en train de penser à une femme qui ne s'y trouve pas.

Un narrateur hétérodiégétique prend en charge l'histoire énigmatique du « Pyjama bleu » (1994 ; désormais *PB*), où deux segments narratifs, chacun associé à un personnage principal,

finissent par se rejoindre sans qu'il soit possible d'identifier avec certitude les liens qui unissent ces protagonistes. Ce flou identitaire se révèle récurrent chez Dussault, particulièrement dans *L'alcool froid*, comme le remarque Réginald Martel :

On assiste ainsi [...] au récit de femmes seules qui chez elles attendent un homme qui peut-être y est déjà venu et peut-être jamais. Quoi qu'il en soit, elles n'existent que par cet homme et pour lui, dans le présent de la narration, à moins que ce ne soit qu'un jeu, une façon de créer une distance irrémédiable entre elles et cet être de raison ou de déraison.

J'observe une semblable distanciation chez les narratrices elles-mêmes, car si la réalité de l'Autre est incertaine, leur identité à elles n'est pas assurée. Il leur arrive donc de quitter leur peau pour entrer dans celle d'une autre, comme pour mieux s'observer (1994 : B-4).

Cette « démultiplication » à laquelle semblent soumises certaines héroïnes de Dussault, l'incertitude dont elles font preuve quant à leur propre nature, leur confère certainement une teneur onirique, voire fantastique. Dans le cas du « Pyjama bleu », la protagoniste du premier segment narratif, Sylvie (faisant l'objet de la focalisation interne), se retrouve fort probablement dans le second segment (séparé du précédent par des astérisques), mais on ne la nomme jamais ; seuls des détails fournis par la narration le suggèrent. De même, le protagoniste du second segment, un homme anonyme (la narration, à partir de ce point, fait de lui l'unique focalisateur), est peut-être (mais rien n'est moins sûr) celui dont Sylvie était amoureuse. Cette association demeure hypothétique, bien qu'appuyée par plusieurs analogies induites par la narration. En bout de course, les personnages féminins et masculins de la nouvelle semblent se réunir sous le couvert d'archétypes du couple (à l'instar de ceux de « Mea culpa » et du « Rêve au bout des yeux »). Ce couple se déchire perpétuellement, l'espace traduisant ses égarements, ses tourments, notamment par l'établissement de symboles et d'un brouillage calquant le fonctionnement du rêve. De fait, les lieux donnent naissance à des glissements fantastiques projetant les personnages au cœur d'une quête de réunification, cette dernière demeurant ouverte, comme dans les deux nouvelles précédentes. En s'organisant, par exemple, selon des mises en abyme où des éléments

épars sont réunis, les constituants spatiaux illustrent fréquemment le désir de la protagoniste de retrouver l'homme qui l'a abandonnée (et par le fait même, de reconstituer son couple).

La nouvelle s'ouvre sur une figure spatiale plutôt référentielle : le bureau où travaille Sylvie, une femme qu'un homme a récemment quittée et qui semble avoir réprimé le souvenir de cet amour. Cet espace peu décrit car il demeure pré-codé, Sylvie ne l'occupe pas aisément, surtout lorsqu'elle doit le partager avec des collègues. Lorsque Sylvie anticipe leur arrivée au début de la journée de travail, la narration signale à quel point les voix de ces derniers la dérangent : « bruyantes et vindicatives, des voix puissantes, assurées, qui lui donneraient l'impression, à elle, d'être insignifiante et parfaitement banale » (*PB* : 19). Sylvie apparaît ainsi comme une femme discrète et solitaire, dont ses collègues savent peu de choses. Cependant, elle dissimule des souvenirs douloureux (associés à ses rêves qui, eux, annoncent la logique onirique et passionnelle qui enveloppera bientôt Sylvie), ainsi qu'une agressivité réprimée qu'elle ressent à l'égard d'un collègue particulièrement dérangeant :

On la trouvait gentille. Ça se lisait dans le regard des gens. Mais personne ne savait rien à son sujet. Rien de ses nuits, des rêves qui la poursuivaient et du petit monstre qui la secouait lorsqu'elle se retrouvait seule. Le matin elle arrivait à son bureau avant tout le monde. C'était là son seul privilège. Elle devenait alors maîtresse des lieux. Son voisin de bureau [...] se pointait quelque dix minutes plus tard et entreprenait une série d'appels de cette voix impérieuse [...] où perçait la toute grande conscience de sa valeur personnelle. Elle ne l'aimait pas (*PB* : 20).

En fait, Sylvie ne semble bien au travail que lorsqu'elle s'y trouve seule (s'inscrivant tout à fait, en cela, dans une caractérisation typique des personnages du fantastique onirique, seuls et mal ajustés au réel). À ce moment, elle paraît occuper l'espace de manière dégagée. La narration suggère que les paroles environnantes la confrontent au chagrin qu'elle tente de refouler et troublent l'attente du retour de son amant. Cela pourrait expliquer qu'elle en veuille autant à son collègue, qui expie, dans les songes de Sylvie, la faute de l'homme qui l'a blessée : « Parfois, elle

rêvait qu'elle le griffait jusqu'au sang, une femme, pourtant si gentille, elle le griffait et dans ses rêves, elle l'entendait crier, il hurlait comme un petit enfant soudain pris de terreur » (*PB* : 20).

Les rêves de la protagoniste mettent en évidence les tourments causés par son amour déçu. Ils semblent aussi constituer le seul endroit où elle agit, puisqu'à l'état d'éveil, elle demeure passive.

Cependant, au sein de l'espace banal du bureau, un phénomène fait basculer Sylvie dans un univers fantastique apparenté à la logique onirique. *L'incipit* dévoile que des objets ont été placés sur le bureau de la protagoniste. Malgré leur apparence banale et anonyme, ils déclencheront sa plongée dans l'inexplicable :

On les avait déposés là, sur son bureau, tout près de la lampe. Jetés pêle-mêle dans le fond d'un sac au plastique jauni. Sylvie ne les reconnut pas tout de suite. Elle les sortit un à un, les observant avec minutie et perplexité, *comme si* elle ne les avait jamais vus. *Pourtant*, ces objets lui rappelaient quelque chose, *mais* quoi ? La boucle aurait très bien pu être la sienne, de même que ce carnet avec ses griffonnages et ses indications de rues ; d'ailleurs, le reste du calepin, pages toutes blanches, éveillait en elle une *angoisse bien connue*. Plus que tout, c'était le pyjama qui lui laissait la plus profonde impression (*PB* : 19 ; je souligne).

Même si ces articles paraissent d'abord étrangers à Sylvie, elle les soupçonne (ce qu'indique le modalisateur) d'appartenir à son passé ou, du moins, de le symboliser. La narration les évoque plus tard, par le biais d'objets ou de situations semblables et, à ce moment, ils acquièrent le statut de « présages ». Les indices textuels du rêve et le connotateur de fantastique soulignent d'ailleurs que la vue des objets plonge la protagoniste dans la confusion (Lise Morin dirait qu'ils déclenchent des « discours conflictuels » [1996 : 72], permettant ainsi au fantastique de naître). Graduellement, les souvenirs de Sylvie vont se préciser, reprendre corps autour de ces articles, en même temps que l'impression étrange qu'elle poursuivra sa relation amoureuse : « Elle referma la porte de son bureau avec une *lenteur mal contrôlée*. Il restait donc des traces de cette histoire. De petits bouts lui revenaient par bribes, des objets même refaisaient surface. Cet amour n'était pas encore terminé ; la preuve se trouvait là, sous ses yeux » (*PB* : 19 ; je souligne). Pourquoi

Sylvie voit-elle en ces objets la preuve que son amour survit ? La narration ne l'explique pas, pas plus que les raisons pour lesquelles elle ne les reconnaît pas immédiatement. Cela leur confère un caractère fantastique, comme s'ils détenaient le pouvoir de plonger la femme dans une réminiscence et une connaissance surnaturelle, ou qu'ils lui donnaient la possibilité de corriger le passé, ce que la suite de la nouvelle laisse croire (les marqueurs de fantasticité se concentrant dans ce passage).

L'isolement semble nécessaire à Sylvie : il faut qu'elle se retrouve seule dans son bureau fermé pour que ses souvenirs reviennent, confirmant du coup l'importance des objets dans son histoire personnelle (ainsi que son état d'esprit pour le moins étrange) :

Lorsqu'elle referma la porte de son bureau, elle reconnut *soudain* les objets : d'abord la boucle d'oreille, puis le carnet et enfin, le pyjama bleu qui avait toujours été trop grand, mais qui, là, *paraissait démesuré*. Contrairement à ce à quoi on pouvait s'attendre de la part d'une femme qui venait d'être laissée, *Sylvie n'éclata pas en sanglots*. [...] D'ailleurs l'homme reviendrait. Il ne saurait en être autrement. Déjà, le soir, son ombre avait commencé à se glisser sous ses draps lorsqu'elle dormait (*PB* : 20 ; je souligne).

L'indice onirique (désignant une « *mutati[on] spontan[ e] et gratuit[e]* » typique du récit de rêve [Gollut, 1993 : 111]) et la structure énumérative soulignent l'effet troublant des articles sur Sylvie : ils favorisent son glissement dans un univers relevant de ses sentiments et de ses désirs bafoués, où la logique semble différer de celle du « réel ». L'image du pyjama symbolise l'importance excessive de l'homme aux yeux de Sylvie, et le modalisateur en accentue la démesure. Il n'est d'ailleurs plus question de tristesse, mais de certitude, d'obsession, comme si Sylvie avait basculé dans une dimension fantastique. Ce vêtement intime, quotidien, catalyse les pulsions de la femme, qui concentre son attention sur celui-ci, comme s'il détenait la clef de l'absence de son amant. Devant ce pyjama, dont la couleur éthérée et immatérielle symbolise le chagrin, la mélancolie, Sylvie devient convaincue qu'elle retrouvera celui qui l'a quittée. La narration avance même qu'elle pressent son retour, la nuit, tel un être fantastique qui viendrait

s'allonger à ses côtés. L'obsession de Sylvie devient si puissante qu'elle semble attirer peu à peu un homme à elle...

À l'instar d'un gros plan, la focalisation épouse le regard de Sylvie qui observe attentivement le pyjama (et s'abandonne à ce qui la pousse vers le fantastique) :

Son attention se fixa sur la *petite déchirure* du *pyjama*, toute *petite*, une *déchirure* qu'elle n'avait jamais remarquée. Sylvie *plia* précautionneusement le *pyjama*. C'est tout ce qu'elle pouvait faire alors, *plier*. En attendant qu'il revienne. Elle eut envie de jeter le carnet à la poubelle, puis se ravisa. Cette manière d'adieu lui parut insoutenable. Elle mit la boucle à son oreille droite, écrivit une note pour dire qu'elle s'absenterait pendant *deux* jours. Elle n'allait surtout pas mentionner sa destination. Elle ne la connaissait pas elle-même (*PB* : 20-21 ; je souligne).

Le vêtement reflète la situation de la protagoniste, son repli sur elle-même, la brèche qui gruge le réel... et peut-être aussi sa raison. Ce décalage se manifeste par la série de répétitions introduisant le rythme d'un temps « autre ». La femme se réapproprie d'ailleurs tous les effets trouvés sur son bureau : elle garde le carnet et se pare du bijou (lui-même une mise en abyme de Sylvie, puisqu'il constitue une moitié, une paire incomplète). Ce faisant, elle réintègre son passé, ce que suggère aussi son départ du travail. La dualité qui caractérise à présent Sylvie marque également le nombre de jours qu'elle prévoit consacrer (deux⁶) à un voyage dont elle ignore toujours la destination. En fait, elle s'abandonne à une logique passionnelle, fantastique et onirique, qui la gouverne – au moins – depuis la découverte des objets. La temporalité du récit demeure d'ailleurs assez floue, notamment parce que celui-ci présente peu de marqueurs temporels et qu'il est divisé en deux grands segments narratifs (le second de ces segments reste ponctué d'ellipses). La répétition, l'énumération ainsi que les phrases plutôt longues contribuent aussi à cette temporalité vague par laquelle la narration accentue la fantastique onirique du texte.

⁶ Une durée équivalente à celle de l'absence de l'homme recherché par la narratrice du « Rêve au bout des yeux ».

Tout semble s'y dérouler sur un même plan, malgré les étranges changements de lieux et l'identité incertaine des protagonistes.

Après que Sylvie eut décidé de partir, la narration entame une nouvelle séquence (signalée par trois astérisques) et change de focalisateur. Sylvie disparaît de la diégèse ; elle est remplacée par un homme voyageant en voiture. La narration maintient toutefois une continuité analogique, puisque le segment précédent se terminait sur le départ imminent de la protagoniste (le récit ne rend jamais compte de son déplacement, accentuant du coup la connotation surnaturelle de ce dernier). L'automobiliste, dont on ignore s'il connaît Sylvie, progresse tant bien que mal au cœur d'une tempête. La raison de son voyage apparaît suspecte, bien peu rationnelle, tout comme son parcours, qui le plonge de plus en plus dans un brouillage sonore et spatial :

Il avait tourné à gauche. La voiture tenait miraculeusement la route dans ce brouillard de neige et d'esprit venteux. Les rafales montaient de toutes les directions devant le pare-brise. La musique s'estompait par intermittence, le *chuchotement de la tempête prenait toute la place*. Il éprouvait une *sorte de calme excitation* à se retrouver ainsi au milieu de nulle part. Voilà ce qui savait encore *le séduire*, partir sans planifier son itinéraire. Alors, il se voyait *comme s'il* devenait quelqu'un d'autre, observait la scène de loin *comme si* elle était projetée sur un écran (PB : 21 ; je souligne).

La figure spatiale de l'espace hivernal, la figure la plus décrite de la nouvelle, se voit anthropomorphisée, ce qui indique que le lieu lui-même ensorcelle l'homme par une voix insidieuse, peut-être celle d'une femme qui appelle l'homme, qui l'envoûte, le séduit, telle une sirène. C'est du moins ce que suggèrent les connotateurs de fantastique, lesquels poussent davantage à l'euphorie qu'à la crainte, alors que l'homme quitte le réel pour un espace « autre ». Il faut dire qu'il choisit de s'engager à gauche, soit le côté du cœur et des émotions, cédant en cela aux pulsations que l'espace (et la femme) émet(tent). La répétition des modalisateurs souligne aussi le phénomène de dédoublement identitaire (rappelant la « démultiplication » onirique) qui s'empare de l'homme. L'espace environnant commence à affecter le regard de ce

dernier. La narration, elle, rend compte de son glissement dans un univers fantastique où il se perd, sa vision parcourant une étendue immaculée qui évoque la folie.

La modification de la vitesse des déplacements du conducteur semblent signaler son basculement, de concert avec les transformations de l'espace : « Maintenant il ralentissait, car il n'arrivait plus à lire les panneaux de circulation. Le pire, c'était cette impression de plus en plus nette que la route rétrécissait. Il ne se trompait pas, car la route et les champs ne faisaient plus partie à présent que d'un seul et même plan linéaire » (*PB* : 21). Dérouté, l'homme s'égaré dans la blancheur où toute perspective disparaît. De plus, le fait que tous les constituants de la figure spatiale se fondent en un seul reflète le souhait de Sylvie : être réunie avec celui qui l'a quittée. À ce sujet, il faut rappeler l'un des objets découverts au début de la nouvelle : le calepin. Ce dernier comporte des « griffonnages et [d]es indications de rues » (*PB* : 19), ce qui évoque le voyage embrouillé de l'homme qui, sans le savoir, est guidé vers une femme. De même, les « pages toutes blanches » (*PB* : 19) du carnet font écho à l'étendue neigeuse dans laquelle l'homme se perd. Cet objet évoque ainsi la manière dont la femme (peut-être Sylvie) arrivera à le guider vers elle.

Le voyageur persiste, jusqu'à ce qu'il soit totalement engourdi par cet espace fantastique que sa vision n'arrive plus à circonscrire. Ce passage offre un bel exemple du procédé de « vision floue », catalyseur, pour Michel Lord, du fantastique :

Le chemin avait *disparu*. Il entendait le crachotement informe des ondes, un bruit de fond irritant. Mais il ne voulait pas couper le contact. Il pouvait encore *distinguer* les formes *lointaines* des maisons, celles *incertaines* des arbres. Sa respiration *embuait* les vitres. Son regard *erra* sur la solitude qui *blanchissait*. Son œil *ne parvenait plus à s'arrêter sur un axe précis* du paysage (*PB* : 21 ; je souligne).

Le trouble de la vue du protagoniste s'accompagne d'un flou sonore⁷ et psychique, tant et si bien que l'homme se projette dans un lieu radicalement différent de celui où il se trouve : un bar qu'il a l'habitude de fréquenter. Ce recours à un espace remémoré lui permet peut-être de se réfugier dans un univers plus rassurant (parce que familier) que l'immensité glacée. Pourtant, cette « remémoration » présente des caractéristiques qui la relient à l'histoire de Sylvie et, on le comprend par la suite, à la rencontre que fera bientôt l'homme :

D'ailleurs son esprit n'arrivait plus à se concentrer sur quoi que ce soit. Il se trouvait dans un état d'engourdissement généralisé. Il pensa pendant un moment à ses collègues de travail. Il avait l'habitude de les rencontrer tous les mardis au bar du coin. Ils bavardaient et buvaient de longues heures durant, s'imposant des réflexions philosophiques toutes aussi sérieusement géniales les unes que les autres. Ils parlaient entre hommes de tout ce qui ne les inquiétait pas vraiment. [...] Derrière ces lourds et bruyants défis, personne vraiment ne pouvait deviner qu'ensemble ils s'ennuyaient d'une femme (*PB* : 21).

La nouvelle entame une analogie au plan des segments diégétiques : le souvenir de l'homme évoque une situation semblable à ce qu'expérimente Sylvie dans son milieu de travail. En effet, la figure spatiale du bar, à peine esquissée, apparaît impersonnelle, un lieu où les hommes imposent, par leurs conversations, le détachement, l'égoïsme et la superficialité. Toute émotion demeure dissimulée, et, bien qu'il soit suggéré que les hommes entretiennent secrètement des sentiments pour une femme, l'espace du bar ne semble pas propice à la réunion d'un couple. À l'instar du bureau où travaille Sylvie, il impose plutôt l'isolement, l'éloignement, lesquels semblent jusqu'ici le lot des protagonistes. De plus, la clause dévoile une scène fort semblable, allant même jusqu'à répéter certains termes présents dans l'extrait cité plus haut. Ces parentés entre les divers espaces accentuent la temporalité verticale, les analogies et les dédoublements du

⁷ À plusieurs reprises, le bruit est présenté tel un parasite qui, au mieux, engourdit et, au pire, incite à la violence, comme si toute manifestation sonore empêchait les protagonistes de se concentrer sur eux-mêmes, en les distrayant de leur but.

récit, en plus d'en augmenter le degré de fantasticalité, puisque la clausule laisse croire à une certaine fusion des espaces (j'y reviendrai).

Après la projection analeptique, la narration revient à la voiture où l'homme prend place. L'isolement de ce dernier s'est accentué et, toujours aussi dérouté par l'environnement, le voyageur semble sous l'emprise d'une temporalité « autre », enveloppante : « La neige se faisait plus lourde. De temps à autre, il ouvrait puis refermait les phares de sa voiture pour signaler sa présence. Il se disait que quelqu'un viendrait à passer. Mais il n'y avait personne. Il était seul » (PB : 22). Comme dans « Mea culpa » et « Le rêve au bout des yeux », l'habitacle de l'automobile isole le protagoniste, symbolise l'enfermement, le détachement. L'ouverture et la fermeture de ses phares sont des mises en abyme des pulsions de vie de l'homme, tels les battements de son cœur. En fait, il appelle à l'aide : prisonnier de la neige, il n'aura bientôt d'autre choix que de s'abandonner à qui voudra bien le secourir... La blancheur omniprésente finit d'ailleurs par laisser filtrer un signe prometteur, qui attire l'homme :

La lumière, il la vit par hasard. Cette lueur, impossible qu'elle ne soit pas réelle, cette lueur *répondait* à son signal. D'ailleurs, cela l'étonnait d'en être aussi certain. Quelqu'un, sans doute une femme, avait allumé une lampe à l'intérieur d'une maison qui pouvait très bien être à gauche... *ou* à droite. Comment savoir ? La route avait disparu. Il se résigna à marcher vers la lueur, ne la quittant plus des yeux (PB : 22 ; je souligne).

La tendance répétitive et anaphorique des phrases confirme l'intégration de l'homme à un univers onirique et fantastique : une femme l'attire à elle par la lumière – personnifiée, donc animée –, signe de chaleur, de réunion, d'espoir, à travers un espace brouillé et mouvant, « un univers trouble plus près du rêve que de la réalité » (Fournier, 2002 : [En ligne]). À preuve, il ne peut situer clairement l'emplacement de la maison, ce que souligne l'indice onirique.

Le trajet que l'homme doit effectuer à pied s'avère long et pénible, comme s'il fallait que celui-ci arrive épuisé, sans défense, dépourvu de jugement rationnel, à la maison où une femme

l'attend. La figure spatiale de la résidence, peu décrite, n'en demeure pas moins un espace associé à la famille, au couple, au réconfort, qui s'oppose à la figure du bar et à celle du lieu de travail de Sylvie. Sa connotation intime favorisera le rapprochement entre l'homme et la femme :

Il mit beaucoup de temps avant d'accéder à la cour. Le froid lui brûlait le visage, traversait ses vêtements, se faufilait partout dans son corps. Parvenu sur le seuil, il implora qu'on lui ouvre. La femme examina les traits de l'homme à travers une petite fenêtre attenante à la porte. Elle vit un homme désemparé qui avait froid. Elle lui ouvrit. [...] La femme caressa les doigts de l'homme, les serra maladroitement en disant *je savais, je savais bien que tu reviendrais* (PB : 22).

L'homme affaibli n'a d'autre choix que de s'abandonner à la femme. Cette dernière (est-ce Sylvie ?) ne semble d'abord pas le reconnaître, puis « décide » qu'il s'agit de son amant de retour après une longue absence. Cette singulière méprise accentue la fantasticalité du récit, d'autant plus qu'elle s'intensifie dans le segment suivant.

Après une ellipse signalée par des astérisques, la narration laisse place au réveil de l'homme, que la fatigue et le froid ont contraint au sommeil. La femme, qui a pris soin de lui, le contemple, toujours persuadée qu'il s'agit de son amant. Les détails fournis par la narration l'apparentent à Sylvie : « *Tu as laissé pousser tes cheveux ?* La femme se tenait penchée au-dessus de lui, tendre sourire. Il ne répondit pas tout de suite. Tout ce qu'il voyait, c'était la boucle d'oreille qu'elle portait et les yeux, les yeux de la femme riaient *personne ne pouvait deviner que j'étais ici, mais moi je savais que tu allais me trouver*. En disant cela, elle caressa son front » (PB : 23). Il semble que Sylvie, au terme de son mystérieux voyage, se soit retrouvée dans cette maison et que son amour déçu ait attiré cet homme à elle. Toutefois, elle ne paraît pas se rendre compte qu'elle se méprend sur son identité... ou alors, elle se refuse à l'admettre. L'homme, pour sa part, ne la reconnaît pas. Mais peu importe, l'inconnue reste déterminée à faire de lui l'amour qu'elle veut retrouver :

À n'y rien comprendre. Il ne connaissait pas cette femme. Il ne l'avait jamais vue. Sa tête lui faisait très mal. [...] Il essaya d'attraper ses vêtements qui gisaient sur le sol près du lit. Mais elle vit son geste et l'en empêcha doucement. C'est là qu'il se rendit compte qu'il portait un pyjama bleu. Quelque chose manifestement lui échappait. Son regard interrogea la femme. *Le pyjama est déchiré, mais je vais le réparer, rassure-toi !* Elle le regardait avec attendrissement à présent. *Tu m'as manqué, tu sais.* Elle paraissait si étrangement remuée, si fragile qu'il ne put s'empêcher de répondre *moi aussi*, mais il ne savait pas pourquoi il le disait (PB : 23).

Dérouté, l'homme écoute l'inconnue (qui ressemble de plus en plus à Sylvie, mais qui pourrait aussi constituer son double) lui répéter sa sollicitude, son affection et la douleur que son absence lui a infligée, tandis qu'elle fait jouer de la musique et prépare du café. À l'intérieur de la maison, espace fantastique, l'homme demeure longtemps passif et soumis à la femme, laquelle l'a d'ailleurs habillé du vêtement symbolisant son amour perdu, son obsession, sa tristesse et sa perte de contact avec la réalité.

Cette détresse et cet égarement se retrouvent jusque dans les paroles de la femme, qui créent à de nombreuses reprises une redondance et une circularité excessives l'apparentant à un être surnaturel (ou, du moins, à une femme sous l'emprise d'une logique « autre » pouvant ressembler à la déraison) : « *Tous les jours, je t'attendais, je me disais que tu allais revenir, tous les jours, et te voilà !* Cet enjouement sonnait faux. Mais il ne pouvait plus juger de son état. Il était pris par quelque chose qui le dépassait. Ne sommes-nous pas tous occupés à tourner inlassablement en rond dans de grandes fantaisies intérieures, occupés à quelque bonheur d'aimer ? » (PB : 21). Sur cette constatation issue de l'instance de narration omnisciente, le protagoniste change brusquement d'attitude, comme si la femme l'avait contaminé :

Tout à coup, il eut envie de l'étrangère. Un si parfait mensonge d'amour. Comment résister ? [...] Il toucha délicatement son épaule, envahi par la brusquerie du désir qui montait en lui et qu'il cherchait à contrôler. Puis sa main glissa dans le cou de la femme. Interdit, le cœur affolé, il l'embrassa. Elle s'abandonna à sa bouche en murmurant des mots qu'il ne saisissait pas. *Tu ne vas plus repartir, [...] tu vas rester, n'est-ce pas ?* Et comme il avait envie de la prendre, il disait qu'il allait rester (PB : 24).

L'homme, envoûté par le désir – une pulsion que semble lui imposer le lieu –, a décidé de jouer le rôle de l'amoureux. Mais peut-il en être sûr ? La logique onirique pourrait bien l'avoir dépouillé de sa mémoire en même temps qu'elle l'égarait dans un brouillard neigeux...

Pour sa part, la femme encourage ce leurre, ravie. L'homme continue de prétendre être celui qu'elle attendait : il danse avec elle, affirmant reconnaître son morceau de musique préféré, bien qu'il ne l'ait jamais entendu. La mélodie, favorisant le rapprochement du couple, fait écho à celle qui jouait dans la voiture de l'homme alors qu'il était entraîné dans l'univers fantastique associé à la femme. Ainsi, ces deux êtres à l'identité trouble arrivent malgré tout à s'abandonner à une logique onirique et circulaire : « Et ils dansèrent *si parfaitement* dans la petite maison. *Si parfaitement* qu'on ne savait plus lequel des deux avait rêvé cet instant » (PB : 24 ; je souligne). L'allusion au rêve étonne puisque le narrateur l'associe à un « on » dont le référent demeure incertain. Par cette équivoque, la densité du brouillage augmente, enveloppant toujours davantage les personnages dans un monde fantastique.

Hélas, le moment privilégié qu'ils partagent prend fin dès que la musique s'interrompt. À cet instant, le personnage masculin brise malgré lui l'harmonie : « Quand la musique cessa, elle s'éloigna de lui. Il remarqua de nouveau qu'elle ne portait qu'une seule boucle d'oreille. S'il lui demanda pourquoi d'une façon apparemment négligente, c'est qu'il était touché. Elle se mit à pleurer. *C'est la seule que j'ai ! Où se trouve l'autre ? Dis-le moi, où est-elle ?* Mais à ça, il ne pouvait répondre » (PB : 24). De nouveau, la femme rappelle Sylvie. Sa détresse refait surface lorsque l'homme évoque son incomplétude (symbolisée par la boucle d'oreille) et, par le fait même, leur réunion illusoire.

Devant un tel désarroi, celui-ci cherche l'histoire qu'il pourrait inventer afin de rassurer la femme, de la persuader qu'il est bien celui qu'elle désire : « Il cherchait plutôt ce qu'il allait lui

dire lorsqu'elle lui demanderait où il avait été pendant si longtemps. *Il pensait* bien lui répondre qu'il l'aimait encore, qu'il la désirait toujours, mais ce n'était pas suffisant. *Il pensait* aussi lui raconter un voyage, une obligation d'homme, n'importe quel mensonge qui puisse tenir » (PB : 24 ; je souligne). Or, ce questionnement éloigne l'homme de la femme, comme si cette mystification passionnelle était vouée à l'échec. De plus, en réactivant sa raison (ce qu'indique la répétition du verbe « penser »), l'homme commence à quitter l'univers « autre » de l'inconnue. En clause, un brusque changement de lieu métaphorise leur séparation inévitable, l'agencement des figures spatiales se chargeant de fantastique :

[...] mais elle ne comprendrait pas son exil et puis cela, de toute façon, ne la concernait pas. *D'ailleurs ça ne concernait plus personne. Le bar allait bientôt fermer.* Il se servit un autre verre, regarda fixement la bouteille. Elle était vide. Et il tint de nouveau ce discours à mi-voix, un discours d'amour qui s'adressait à une absente. Autour de lui, les collègues riaient et discutaient de *choses qui ne les inquiétaient pas vraiment* (PB : 25 ; je souligne).

Le protagoniste se retrouve subitement hors de l'espace fusionnel de la maison. S'y est-il jamais trouvé ? Tout cela n'aurait-il été qu'un délire engendré par l'alcool ? On se souviendra que lors de son périple en voiture, l'homme avait songé aux discussions qu'il entretenait avec ses collègues dans un bar. Se trouvait-il à cet endroit depuis le début, la conduite sur la route enneigée et la rencontre avec la femme n'étant que chimères ? Le récit retrace-t-il un souvenir, une existence parallèle ? En fait, la narration semble mettre en place une fusion des figures spatiales (le bar, la voiture et la maison isolée) englobant les événements vécus par deux personnages seuls, que le désir d'aimer aurait réunis dans une dimension onirique... finalement dissipée par une sorte de fatalité fantastique. Les banalités, le bruit des conversations, la référence au milieu de travail reviennent illustrer, en clause, la solitude des deux protagonistes. Alors qu'au départ, Sylvie était esseulée, au final, c'est l'homme qui se trouve isolé et qui n'arrive plus à rejoindre celle qu'il aime... ou voudrait aimer. Le tout fonctionne telle une image inversée : la

clausule reprend presque intégralement une phrase décrivant les conversations de l'homme et de ses collègues dans le bar. À présent, toutefois, il ne participe pas à la discussion, comme si son désarroi l'avait muselé. La structure du récit rappelle du coup les dédoublements oniriques et les paradoxes que le rêve autorise.

Dans « Le pyjama bleu », la configuration spatiale se révèle fortement mise à contribution afin de créer le fantastique onirique : l'analogie⁸ entre les objets présents dans la première et la deuxième séquence (sur le bureau, puis dans la maison) a un impact sur la nature du récit. Plus encore, les similitudes entre la figure spatiale projetée du bar (souvenir de l'homme) et celle que la narration enchaîne en finale (laquelle fusionne le bar, la maison et la route enneigée) provoquent un décalage fantastique et onirique marqué, mettant à mal le « réel »...

Tel que précisé plus tôt, le flou identitaire qui caractérise les protagonistes tend à les désincarner, tels des archétypes, mimant la difficile communication et le fragile contact entre les hommes et les femmes. Une fois de plus, Dussault aborde la question du couple et de l'impossibilité de le faire durer. Dussault emploie l'onirisme et le glissement fantastique pour exprimer la dérive amoureuse, l'isolement des êtres. En définitive, l'image centrale du « Pyjama bleu », le vêtement du titre, offre du couple une image bien triste : les protagonistes ne trouvent pas de sens à leur existence, tout comme ce pyjama déchiré et trop grand ne sied à personne.

« Un signe de la main »

Un soir, une femme aperçoit, à travers la vitrine d'une boutique fermée et apparemment déserte, une main qui s'agite et semble lui faire signe. Fascinée par cette apparition, la femme

⁸ Rappelons que son importance a été soulignée à la fois dans l'onirisme, dans le fantastique et dans la nouvelle, notamment par Gollut, Bourneuf, Boyer et Lahaie.

décide d'entrer. À l'intérieur, une présence invisible la guide vers un piano. Mue par une envie irrésistible, elle se met à jouer, malgré le fait qu'elle ait oublié depuis longtemps comment faire.

Paru dans le second recueil de nouvelles de Dussault, *Ça n'a jamais été toi*, « Un signe de la main » (1996 ; désormais *SM*) reprend plusieurs procédés du fantastique onirique déjà présents dans *L'alcool froid*. Cependant, plutôt que d'articuler les étapes d'une errance amoureuse, la narration se penche sur une quête identitaire orientée vers la réunification de deux parts du soi, séparées depuis l'enfance. Bien que la nouvelle se démarque de plusieurs récits de Dussault qui explorent la question du couple, elle met en scène, à l'instar de ces derniers, une héroïne portée par « [...] la force du désir et, en même temps, la peur de s'y abandonner. Chez toutes les protagonistes, [...] l'ambivalence existe. Chacune s'exprime sans détour, découvrant son extrême vulnérabilité » (Voisard, 1996 : D-9). De même, comme c'était le cas dans les autres nouvelles de Dussault analysées ici, l'héroïne d'« Un signe de la main » doit composer avec « [u]ne vie construite autour de l'absence et de la fuite » (Desmeules, 2003 : F-3). Cette « fuite » emprunte des méandres suggérés par des procédés oniriques, où le glissement vers un état moins rationnel (la raison étant toujours, chez Dussault, à la fois oppressante et stérile) fait surgir le fantastique.

Cette courte nouvelle offre deux figures spatiales, agencées selon la ligne temporelle du récit. Peu décrites, elles relèvent davantage de la métaphore et du symbole que de la référentialité (ce qui, pour Lahaie, constitue un schème formulaire de la nouvelle contemporaine). Une instance autodiégétique, une femme anonyme, amorce la narration par un segment au présent, avant d'effectuer un retour en arrière afin d'expliquer la transformation qu'elle a subie. Dans le récit premier, la femme semble en effet plongée dans un état « autre », une dimension mouvante qui apparaît d'abord trahir sa psyché, mais dont on se demande ensuite si elle ne déborde pas sur l'espace physique dans lequel elle évolue. La narratrice entame aussi, dès l'*incipit*, une allusion ambiguë à propos du changement qui est survenu chez elle : « Je me demande comment j'ai pu

faire jusqu'à maintenant pour vivre sans *elle*. J'arrive si difficilement à m'en détacher que seul le silence parvient encore à rétablir le fragile équilibre de mon esprit » (*SM* : 61 ; je souligne). L'utilisation d'un pronom sans référent clair s'avère récurrente et maintient un flou – tant à propos de la rencontre qu'a faite la narratrice qu'au sujet de sa transformation – la rapprochant du fantastique et de l'onirisme (propice, selon Gollut, aux jeux de focalisation). Plus loin, la narratrice réaffirme la nature ambivalente de ce que les pronoms désignent :

Pendant des années, je *m'en* étais éloignée, je feignais l'indifférence et *m'en* tenais à distance respectable. Hier encore, *tout* était secret, précieusement rangé dans un coin de ma mémoire. Si encore j'étais passée tout droit... Si seulement je ne *m'étais* pas arrêtée dans la rue, devant cette vitrine... Hier à peine, je me souviens, j'étais pleine d'innocence. Mais il a fallu que je *lui* obéisse. *Elle* m'avait toujours priée de l'écouter (*SM* : 61 ; je souligne).

La suite de la nouvelle suggère que l'« entité » fugitive qui semble hanter la narratrice serait la musique, associée à sa part enfantine et spontanée. Dès l'adolescence, la femme aurait rejeté la dimension musicale au profit d'une existence dominée par la rationalité. Pourtant, une fois que la protagoniste a investi la boutique sombre, la musique finit par reprendre possession d'elle, lui permettant du coup d'accéder à l'artiste qu'elle avait reléguée aux oubliettes, c'est-à-dire elle-même.

Comme le propose la figure spatiale investie par la narratrice grâce à la musique, celle-ci doit composer avec une nouvelle perception, plus ou moins « fiable », davantage tributaire de la spatialité et de la verticalité, plutôt que de la temporalité et de l'horizontalité. La figure spatiale sur laquelle s'ouvre la nouvelle, résultant du changement subi par la narratrice (la « contamination » de sa raison par la dimension musicale), apparaît ainsi fort étrange. Associé à l'état dans lequel la narratrice se trouve depuis qu'elle a reconnu la part manquante d'elle-même (la musicienne), ce lieu métaphorique paraît à la fois périlleux et rassurant, révélateur d'une

nouvelle, mais difficile, façon de concevoir l'existence. En cela, il adopte la mouvance et les paradoxes de l'univers onirique :

Curieusement, cet équilibre a toutes les dimensions du vide. En fait, c'est la première fois de ma vie que je peux m'imaginer le vide, le sentir et même le voir. Vous savez, ce *drôle de sentiment* que l'on éprouve lorsque le néant devient une sorte de réalité *amicale et palpable*. Cela vous donne un air *ahuri et carrément absent*, mais qu'est-ce à dire, vous vous en *moquez*, ce qui importe, c'est cette *impression de légèreté* qu'abrite un esprit sans aucune pensée raisonnable (SM : 61 ; je souligne).

La narratrice reste ambivalente et déstabilisée dans ce fragile espace figural où le vide peut, paradoxalement, être mesuré. La longueur de la phrase où elle s'adresse à un « vous » incongru, de même que sa tendance à la juxtaposition et l'accumulation suggèrent que la narratrice s'est abandonnée à une nouvelle « logique ». Cette dernière, imprévisible et changeante, lui serait insufflée par la musique et influencerait sa perception (transformation indiquée par les connotateurs de fantastique). On peut donc croire que la femme, en réintégrant sa part musicienne, a mis de côté la dimension cartésienne de son existence, et se laisse à présent gouverner par son impulsivité. Si son identité a été réunifiée, ainsi que la suite de la nouvelle le confirme, la narratrice en retire néanmoins une stabilité toute relative : « Chose étonnante, ce vide possède aussi un périmètre tellement précis qu'il me faudrait simplement bouger, avancer ou reculer par exemple, pour que je sombre. Il suffit parfois de si peu pour s'abandonner » (SM : 61). Malgré tout, la réunification demeure essentielle pour l'héroïne, et l'espace paradoxal qui l'englobe semble à présent dominer sa vie.

Alors que le segment narré au présent plonge dans la vision unifiée, onirique et paradoxale de la narratrice, le reste de la nouvelle laisse place à une figure spatiale projetée : une boutique ayant pignon sur rue dans un quartier anonyme, la nuit. Cette analepse met en scène la réunification de la femme avec sa part musicienne et, en suivant le déroulement de ce phénomène, laisse place à un décalage fantastique. C'est d'ailleurs dans ce segment que les

modalisateurs se font le plus sentir, en lien avec le brouillage des sens de l'héroïne. Le « réalisme » se voit donc maintenu à un minimum, le temps de poser le cadre propice à ce que la protagoniste (encore dominée par sa rationalité) reprenne contact avec la musique et, par le fait même, avec la part oblitérée d'elle-même.

Tandis qu'elle déambule dans une rue enneigée, la protagoniste s'arrête devant la vitrine d'une boutique dont elle observe le décor assombri. C'est là qu'elle entame le glissement qui la mènera à sa réunification. Or, pendant que le récit laisse place à davantage de « réel », force est d'admettre que la narration lui insuffle déjà une certaine verticalité :

Il neigeait déjà depuis *deux* jours. La boutique *semblait* fermée. Personne ne se trouvait à l'intérieur, du moins, c'est ce que *je crus*. Une faible lumière traversait le hall d'entrée. *Des ombrages dansaient* sur les murs, la lueur des phares *les dessinait* en exécutant des *cercles presque parfaits*.

J'étais restée le nez collé à la vitre et je voyais *mon visage*, celui de l'adolescente que j'avais été. Un *visage fier*, sombre, presque furieux en dépit de son apparente tranquillité. C'était *mon visage* (SM : 62 ; je souligne).

La teneur surnaturelle du temps – et de l'espace – se manifeste dès que la narration mentionne que la neige tombe « depuis deux jours »⁹. Ce chiffre symbolise la dualité de la narratrice (ses parts, la rationnelle et la musicienne, attendant d'être fusionnées). La description souligne aussi le caractère réunificateur et fantastique du lieu. De même, les modalisateurs (indispensables pour Morin à l'irruption du fantastique) en accentuent l'aspect insaisissable, duel. La faible clarté qui y pénètre peut représenter la reconnaissance qui s'effectue plus tard, soit celle de la protagoniste reprenant contact avec son identité de musicienne. La figure oxymorique ombre / lumière reflète aussi le dédoublement de la narratrice et le conflit qui réside en elle, lequel oppose la rationalité à son contraire. Les ombres qui dansent sur les murs constituent, elles aussi, une mise en abyme des deux faces de la femme, tout comme elles soulignent déjà, par le choix du verbe « danser », l'importance de la musique dans la fusion à venir. L'espace (les ombres, les phares) fait aussi

⁹ Comme dans « Le rêve au bout des yeux » et « Le pyjama bleu »...

l'objet de plusieurs personnifications qui accentuent sa teneur fantastique. Enfin, la circularité créée par les phares appuie l'établissement d'un univers « autre », à la logique onirique, où les éléments contribuent à refléter la quête de la protagoniste. Partant, la femme, s'étant rapprochée de la vitrine, semble pressentir la rencontre à venir, avant même d'être confrontée à la part refoulée d'elle-même ; la répétition du substantif « visage » (celui de la narratrice) le suggère, tout comme le fait qu'elle contemple ses traits d'adolescente (indiquant son retour vers le passé). Du coup, ces derniers sont empreints d'émotions qui rappellent l'aspect plus ou moins ordonné de l'espace figural dans lequel la narratrice est plongée après sa réunification avec la musique. Bref, l'image de la narratrice s'observant elle-même dans une vitre devient mise en abyme de sa « démultiplication ». Tous les constituants spatio-temporels font écho à sa rencontre finale avec elle-même. De même, la vitrine agit en tant que miroir symbolique, dont la traversée permettra à l'héroïne d'atteindre une nouvelle réalité, une vie différente.

Une dimension « autre » retient à présent la narratrice, qui note que « [l]es flocons de neige *s'accroch[ent]* à [s]es vêtements » (SM : 62). La neige, personnifiée, maintient la femme dans l'univers fantastique et vertical, afin qu'elle puisse s'acheminer vers sa réunification. De fait, celle-ci perçoit un mouvement à l'intérieur du magasin : « À travers la fenêtre embuée, j'ai aperçu une silhouette immobile qui, *soudain*, s'est animée. Du moins, *j'en eus l'impression* pendant un bref instant puisqu'elle venait de bouger légèrement la tête. D'ailleurs, *ne m'avait-elle pas* fait un signe ? Je détournai les yeux » (SM : 62 ; je souligne). Le phénomène de la vision floue s'associe encore une fois au glissement fantastique, la fenêtre agissant tel un filtre susceptible de modifier les apparences. L'indice onirique signale l'étrangeté du mouvement, tout comme le font les tournures modalisantes. La narratrice apparaît troublée, mais moins par l'apparition de la silhouette que par le sentiment que cette dernière s'adresse à elle.

Momentanément, la femme cesse d'observer l'intérieur de la boutique, comme si elle anticipait la rencontre à venir, mais qu'elle ne se sentait pas prête à la vivre.

Bien que traversée par l'incertitude et l'appréhension (visible à travers les connotateurs de fantastique), la femme se résout à affronter l'invraisemblable : « D'un geste *furtif*, je replaçai le col de mon manteau et je *risquai* de nouveau un regard vers l'intérieur de la boutique. *Une main, une main* humaine s'agita une fois de plus dans ma direction. Elle *semblait* tracer des lettres dans l'invisible, écrivant quelque chose qui *m'échappait* » (SM : 62 ; je souligne). Aux prises avec un sens de la vue peu fiable (indiqué par les modalisateurs), la narratrice n'en arrive pas moins à cerner l'apparition, dont le caractère onirique s'affirme par la répétition. Toujours à la lumière du dénouement, il semble que la musique s'incarne afin d'attirer la protagoniste à elle. Le fait que la femme perçoive d'abord (et de manière insistante) une main revêt une importance capitale, et ce, au-delà du fait qu'elle suggère d'emblée un passé de pianiste. Tendue vers la narratrice, la main consiste en une tentative de contact mais, au plan symbolique, elle serait aussi « parfois comparée à l'œil : elle voit. [...] [L]a main apparaissant dans les rêves [serait] l'équivalent de l'œil » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 602). Selon cette acception, la scène où la narratrice voit une main à travers la vitre placerait celle-ci face à la part refoulée d'elle-même, laquelle la regarde (créant une mise en abyme : la narratrice *se* contemple, « démultipliée »). En outre, « [l]a main est comme une synthèse, exclusivement humaine, du masculin et du féminin ; elle est passive en ce qu'elle contient ; active en ce qu'elle tient » (*ibid.* : 603). « Un signe de la main » reprend à son compte cette symbolique, puisque l'apparition de la main signale la réunification de deux parts opposées de la femme : la rationalité et l'impulsivité. Pour le moment, toutefois, la fusion (au sein de laquelle l'irrationalité semble dominer) reste encore à faire : les deux parts demeurent divisées, car la musique « incarnée » que perçoit la narratrice s'exprime à travers une gestuelle dont cette dernière ne comprend pas encore complètement la signification.

Cédant aux pulsions de l'univers fantastique onirique qui l'appelle, la narratrice y pénètre encore plus profondément, dirigée par la présence de la musique, qu'elle croit percevoir :

Je me mis à avancer *machinalement* vers l'entrée éclairée au néon. La porte ne grinça pas. Elle s'ouvrit sans faire de bruit, *comme si j'avais accompli là le geste le plus naturel qui soit*. La silhouette avait disparu. *Mais* je restais persuadée qu'elle planait toujours quelque part dans la pièce. C'était ça le plus *inquiétant*, *sentir* la présence d'une certaine forme humaine ou psychique, *mais* sans être capable de la voir. Cette présence, *comme* un voile, m'entourait, suivait le rythme infiniment lent que déployait chacun de mes mouvements (SM : 62 ; je souligne).

La rationalité de la narratrice réagit à l'univers « autre » dans lequel elle a pénétré, et tente vainement d'en imposer la logique (de là l'usage d'un connotateur de fantasticalité dysphorique). La présence surnaturelle demeure toutefois puissante et continue de se jouer de la perception de la femme. En fait, cette « entité » fortement liée à la focalisation de la narratrice l'imité aussi dans ses déplacements.

Parvenue au fond de la pièce, toujours accompagnée de l'« entité », la protagoniste découvre un piano : « On aurait dit qu'il y avait été oublié. Je fus prise d'une émotion si violente que mes mains se mirent à trembler. C'était elle, j'en étais persuadée maintenant, qui provoquait ces bouleversements chez moi. Voilà qu'elle revenait me hanter alors que toute mon adolescence avait barré l'accès à ses inépuisables rêves » (SM : 62-63). L'instrument agit tel un déclencheur de remémoration, de sorte que la narratrice associe enfin l'« entité » invisible à la musique. Très vite, la musicienne renaît et s'avance vers l'instrument : « *Je ne sais* par quel ressort inconnu je m'approchai du piano. Il *m'avait attendue*. Ma résistance s'effritait » (SM : 63 ; je souligne). Une nouvelle personnification rappelle la fantasticalité du lieu, tout comme la tournure modalisante par laquelle la narratrice tente de justifier son déplacement. Plus elle s'approche du piano, plus elle cède à la frayeur, puisque le contact avec l'objet (symbolisant la part oubliée d'elle-même) la dépouille tout à fait de sa rationalité : « Je m'installai sur le petit banc et j'attendis. J'avais *très*

peur, Il se passait quelque chose que je *n'arrivais pas à contrôler*. L'*envie irrésistible* de jouer alors que je ne me souvenais plus de rien, alors que j'avais tout oublié. Cette envie de jouer *m'enivrait* plus fortement que n'importe quelle joie retrouvée. Ça ressemblait *étrangement* au bonheur » (*SM* : 63 ; je souligne). Les nombreux connotateurs de fantasticité montrent que la narratrice passe de la panique à l'euphorie. La transfiguration, voire l'«   piphanie » propre à la nouvelle, peut avoir lieu.

De fait, en commençant à jouer, la femme sent remonter en elle l'enfant pianiste :

Mes mains se placèrent sur les touches et sans plus tarder, elles jouèrent *quelque chose* d'inconnu qui venait de loin, d'un pays *visité en rêve* et duquel retentissait un air de l'enfance.

Ce n'était pas moi qui jouais, *mais quelqu'un* d'autre, une petite fille sans âge et incapable de tricher. Lorsque j'entendis enfin la dernière note résonner, *quelqu'un*, une autre présence, la joua derrière moi. Je me retournai vivement pour voir qui se trouvait dans cette pièce. Je ne vis personne sauf *peut-être* la musique qui me faisait *signe*, simplement *signe* de la main (*SM* : 63 ; je souligne).

Désormais, la narratrice semble aussi dotée d'une perception extraordinaire, puisqu'elle peut *voir* la musique, cette dernière esquissant, en clausule, un « signe de la main » (bien que l'ambiguïté et la fugacité de cette manifestation – et de la focalisation – soient soulignées par un modalisateur). Cette apparente confusion sensorielle souligne le nouvel état de la narratrice (dont le récit premier rend compte), où les pulsions et la subjectivité dominent la rationalité et rendent le « réel » flou et changeant.

Le parcours effectué par la narratrice constitue une mise en abyme de son histoire : avant de s'aventurer dans la boutique, elle tenait à distance une facette d'elle-même : sa sensibilité. Sa rencontre dans la boutique fait dévier en quelque sorte sa trajectoire, l'oriente vers une « communion » avec une part oubliée de son identité « démultipliée ». Cette réunion, toutefois, ne s'effectue pas d'emblée. D'abord freinée par la vitrine où elle observe son reflet, puis la musique qui lui fait signe, la femme, en investissant l'intérieur, doit investir un espace sombre où

une silhouette évanescence l'accompagne jusqu'à ce qu'elle atteigne le fond de la pièce et qu'elle découvre le piano. Autrement dit, la protagoniste doit oser pénétrer au cœur des choses afin de se redécouvrir. À l'issue de ce parcours se trouve une révélation : la musique, symbole de spontanéité, de liberté, voire d'irrationalité. De plus, ce processus semble se doubler d'une régression temporelle : lorsque la femme discerne son reflet dans la vitrine, elle se voit adolescente ; en jouant du piano, elle renoue avec la petite enfance. Bref, plus elle explore le mystère, plus elle revient en arrière, à l'époque où elle refusait le carcan de la raison. Une fois son identité refaite, la femme évolue différemment dans l'espace. Bien qu'exigeant, son nouvel état lui permet de ressentir le vide à l'extérieur plutôt qu'à l'intérieur d'elle-même. En fait, entrer dans la boutique obscure équivaut pour l'héroïne à une descente aux Enfers, ce qui est périlleux mais nécessaire afin de sortir du déni. Elle doit se jeter dans le vide, quitter les lieux protégés qu'elle s'était imposés et arpenter un espace où l'inconscient et les émotions ne sont pas des ennemis.

Si la clausule réaffirme l'importance capitale que revêt la perception de la narratrice, elle peut autoriser une lecture allégorique d'« Un signe de la main ». Cette dernière deviendrait alors le récit d'une quête identitaire où la narratrice relaterait, sur un mode figural, l'acceptation de son identité de musicienne. Toutefois, plusieurs indices textuels font pencher le récit du côté du fantastique onirique, particulièrement lorsque la narratrice observe l'intérieur de la boutique et y pénètre : la focalisation demeure ambiguë, propice à la mise en abyme, et rend compte d'un glissement vers une dimension « autre ». Ce récit constituerait donc un cas limite entre l'allégorie, le fantastique et l'onirisme.

Conclusion partielle

À tenter de suivre les personnages de Dussault dans leurs quêtes identitaires, existentielles ou amoureuses, on risque de se perdre avec eux. Leurs trajets circulaires et répétitifs les mènent rarement à bon port et, s'ils arrivent à destination, ils n'atteignent pas forcément le but recherché au départ. La stabilité et l'harmonie s'offrent rarement autrement qu'en tant qu'éventualité, les personnages semblant à peine sortis du brouillard dans lequel ils ont été plongés. C'est dire que Dussault s'intéresse davantage au processus identitaire qu'à son aboutissement. Le glissement fantastique et les manifestations oniriques de l'univers « autre » dans lequel les personnages tentent de se retrouver sont exploitées dans une dynamique « tensive » : ici, les récits privilégient l'entre-deux, maintiennent l'ambiguïté et un basculement qu'on pourrait envisager comme étant une subtile oscillation entre le familier et l'inconnu.

Dans l'univers fantastique onirique de Dussault, les protagonistes, arpentant des lieux métonymiques, demeurent partagés entre l'inquiétude et la fascination. Les connotateurs de fantastique expriment le relatif sang-froid des focalisateurs, bien qu'ils fassent tout de même part de leurs émotions. Cet apparent détachement dans la narration impose une perspective onirique où l'individu est à la fois spectateur et acteur de son histoire. En outre, comme la vision des protagonistes est abondamment sollicitée (et tout aussi souvent déjouée, embrouillée, manipulée), les modalisateurs pullulent dans des séquences de « glissement » où le personnage se voit happé par l'univers fantastique, en même temps que sa perception devient problématique.

Certes, les modalisateurs tendent à teinter les lieux, mais ils le font également pour les réflexions des protagonistes confrontés à l'inexplicable. Les indices oniriques, particulièrement les conjonctions « mais », ponctuent la narration, rendant compte de la nature paradoxale et changeante de l'environnement et des êtres que les héros côtoient, tout comme de la constante remise en question effectuée par ces derniers. De même, les récits n'ont que peu à voir avec la

chronologie ou le réalisme. Plus près de l'intériorité des personnages, la temporalité se verticalise à cause de la prévalence de la répétition, des phrases énumératives et de la juxtaposition¹⁰.

Au terme de l'analyse de ses nouvelles, on doit convenir avec Lahaie que « l'onirisme de Dussault procède [...] soit par le choix des figures spatiales elles-mêmes, soit par la répétition de scènes comme si, avec le personnage, le narrataire devait sans cesse refaire le même rêve... ou le même cauchemar » (2009 : 285). La configuration spatiale, peu marquée par une dynamique d'opposition, l'est davantage par la répétition et l'analogie. Bien que l'enchaînement se profile régulièrement dans l'agencement des figures, à quelques reprises, des articulations plus complexes contribuent à la fantastique onirique du récit (la dérivation dans « Mea culpa », la superposition dans « Le rêve au bout des yeux », la fusion dans « Le pyjama bleu »¹¹), bien qu'il semble que ce soit davantage le trajet du protagoniste, la teneur métaphorique et la mise en abyme marquant l'espace qui soient employés à cette fin. La tendance de Dussault à diviser ses nouvelles en plusieurs segments narratifs contribue fréquemment à sa fantastique onirique (particulièrement dans « Mea culpa » et « Le pyjama bleu »). La narration elle-même se « démultiplie » et favorise les analogies, tout en maintenant un flou quant aux relations de causalité entre les événements et les personnages.

Même si Dussault ne met pas systématiquement en place des récits oniriques, les personnages de Dussault demeurent préoccupés par leurs songes. Cela les rendrait propices à

¹⁰ Parfois, la parataxe se fait plus présente, notamment dans les passages où les protagonistes semblent plus désorientés (le bain de foule sur la place des casinos, puis la fuite de la narratrice éplorée du « Rêve au bout des yeux » ; le discours égaré de la femme amoureuse dans « Le pyjama bleu » ; la perception irrationnelle de la narratrice réunifiée d'« Un signe de la main »).

¹¹ Lahaie indique, en conclusion de son étude géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine, que « [I]a fusion de lieux seconds rattachés à un lieu diégétique premier semble le plus souvent [...] l'apanage des textes novelliers non réalistes, soit ceux qu'on peut qualifier d'oniriques, de fantastiques ou de science-fictionnels. [...] [D]ans tous les cas, la présence de figures spatiales *fusionnées* confère instantanément au texte une aura singulière qui tend à l'éloigner du réalisme » (2009 : 420). Il en va de même pour les espaces *dérivés*. « Encore là, on quitte la référentialité pour d'autres contrées, les figures spatiales *dérivées* ayant été observées surtout dans la nouvelle onirique ou fantastique » (*loc. cit.*).

l'absorption dans (et par) un univers fantastique onirique. Le fantastique, ainsi, ne relève pas nécessairement du songe, mais l'inexpliqué en tire sans conteste son mode de fonctionnement. En outre, le conflit des personnages, qu'il concerne la problématique du couple ou celle de l'identité (souvent, les deux sont liées), semble indissociable de la dialectique opposant raison et déraison, tels le jour et la nuit. En effet, tous les protagonistes associent leur malaise (leur solitude, leur inadéquation) à un excès de contrôle et de rationalité. Tous aspirent également, tout en le craignant parfois, à un état plus libre, plus spontané, où le conformisme disparaît : l'univers de la subjectivité, des émotions, des impulsions... auquel on n'accède pas sans privilégier une logique onirique, voire fantastique.

Rêveurs impénitents, les protagonistes de Dussault peinent pourtant à vaincre les énigmes et les pièges que leur tend l'espace matériel. Malgré tout, jamais ils ne cessent d'aspirer à l'harmonie, à la réunification, en dépit de leurs angoisses et des déconvenues qui les attendent. Peut-être pressentent-ils que ces lieux ne sont en fait que le reflet de leur drame, et qu'il n'en tient qu'à eux de trouver le chemin qui les mènera vers des terres plus accueillantes.

Chapitre 6

Ces lieux qui me hantent

[I]l y a des lieux qu'on visite sans arrêt, toute sa vie sans arrêt, comme des aimants de la mémoire.

Pascale Quiviger (2001 : 104)

Le monde ne peut devenir absolument étranger qu'aux morts (et ce n'est même pas une certitude).

Philippe Jaccottet (1970 : 10)

Je suis hantée par les paysages. Lorsque j'écris, mais pas seulement. C'est le cas aussi quand je jette un coup d'œil de la fenêtre de mon bureau. Quand je marche sous la pluie, dans les rues d'une ville ou sur des routes de campagne saturées par la lumière d'automne. Quand je lis. Quand je voyage et que, dans mes photographies, je préfère les façades des bâtiments, les ruelles et les arbres aux hommes et aux femmes qui m'entourent. Cette prévalence de l'espace dans mon imaginaire, j'en suis véritablement devenue consciente alors que j'entamais tout juste mes études doctorales. À me pencher sur les stratégies de spatialisation d'auteurs dont on m'avait confié les textes, à m'interroger sur le projet de recueil de nouvelles que je voulais développer, sur la voie que je voulais emprunter pour ma thèse, et à réfléchir aussi à mon jeune parcours scriptural, l'espace s'est révélé comme étant une donnée incontournable. Une donnée peut-être même si présente que je la tenais pour acquise, que je ne me donnais pas la peine, auparavant, de réfléchir au rôle qu'elle jouait dans mon « univers » imaginaire, intellectuel, créatif. Il m'apparaît à présent clair que les lieux, ceux dans lesquels j'évolue, ceux auxquels je rêve, ceux que j'ai visités ou ne pourrai jamais arpenter, ne sont pas pour moi que de simples décors, des endroits où je me trouverais en attendant d'être ailleurs. Cette relation particulière au lieu teinte certainement mon

écriture, comme elle marque mon existence. Je cherche constamment quelque chose dans les lieux que je traverse. Quelque chose comme une absence ou sa trace dans le présent. Ainsi, j'éprouve le sentiment décrit par Yves Bonnefoy qui, dans *L'arrière-pays*, suggère que l'« harmonie [des lieux] a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu » (1972 : 10). Du coup, alors que l'anthropologue Edward T. Hall rappelait, dans *La dimension cachée*, que « [l]a perception de l'espace n'implique pas seulement ce qui peut être perçu mais aussi ce qui peut être éliminé » (1971 : 65), j'aurais envie de dire que pour moi, elle semble impliquer aussi, subjectivité oblige, ce qui peut y être *ajouté*.

Ce rapport que j'entretiens avec les lieux s'est, à mon sens, construit avec l'expérience littéraire, même s'il ne lui est pas exclusif. Toutefois, il se concrétise autour de la lecture de la trilogie de J. R. R. Tolkien, *Le seigneur des anneaux*. Quand j'ai découvert ce cycle romanesque, particulièrement le premier tome (*La Communauté de l'anneau* ou *The Fellowship of the Ring* dans sa version originale), j'ai l'impression que ma « conscience spatialisante » et mon imaginaire personnel ont été marqués de manière déterminante. La Comté, le pays des Hobbits, m'a charmée, plus encore que la forêt enchantée de la Lórien ou les hauteurs vertigineuses de Minas Tirith. Mon plus grand plaisir de lecture, lorsque je repense à l'univers de Tolkien, a été celui de découvrir les calmes étendues vertes de la Comté, leurs rivières paresseuses et, aux frontières de ce territoire, les saules qui s'éveillent parfois au péril des voyageurs. Puis ce fut la maison de Tom Bombadil, où les Hobbits se réfugièrent. On dit que Tolkien a transposé dans la Comté les paysages de la campagne anglaise chers à ses yeux, liés à son enfance et qu'il voyait menacés de disparition par l'industrialisation croissante de son pays. À travers ma lecture de son œuvre, un phénomène analogue semble s'être produit : l'émeraude de l'herbe et des arbres, les

filets de brume, les dents de roc, les maisons tranquilles dissimulées dans le repli d'une colline ne m'ont plus quittée. Ils constituent mon lieu mythique personnel, celui auquel je retourne toujours. Sans le savoir, dès ma première lecture du *Seigneur des Anneaux* (il y en eut bien d'autres, tant en anglais qu'en français), j'intégrais le lieu fondateur cher à son auteur et le faisais mien. Je le superposais à ma vision, le posais en filigrane à même mon propre décor. C'est d'ailleurs au moment où je découvrais Tolkien, au début de l'adolescence, que s'est développé mon intérêt pour la Grande-Bretagne, sa culture, ses paysages, ses mythes. Plusieurs années plus tard, j'ai découvert l'artiste John Howe, qui a illustré plusieurs scènes de l'œuvre de Tolkien. Sa représentation de la Comté me la montrait telle que je me l'étais imaginée. Des reproductions de ses toiles ont longtemps orné mes murs... tel un écho supplémentaire de ce paysage que je portais en moi.

À mon sens, une certaine *présence* du lieu, un écho, une empreinte me sont restés de Tolkien dans ma démarche d'écriture. Je n'ai jamais tenté d'écrire de la *fantasy*, bien que j'en aie lu beaucoup. Je n'ai ni l'ambition ni l'envie de créer un univers peuplé de créatures magiques où se dérouleraient des quêtes épiques. Mais cette présence et cette nostalgie du lieu, prépondérantes chez Tolkien, m'ont certainement rejointe, tout comme son attachement à la campagne anglaise, cet endroit toujours présent, mais disparaissant tranquillement, année après année. J'ai fait mien ce regret d'un lieu associé à l'enfance, dont on ne touchera plus jamais la pureté telle qu'on croit se la remémorer. Et qui nous manquera toujours. Du coup, il me faut convenir, à l'instar de Pierre Nepveu, que « [t]out lieu, tout paysage, tout monde proche et bucolique nous bouleverse aussi parce que nous sentons qu'il pourrait disparaître. [...] Toute proximité, toute intimité se creuse d'un deuil possible, appréhendé » (2004 : 23).

Reste ce constat : je suis hantée par les paysages, par les variations de ce lieu qui m'habite, que j'aspire à atteindre. Un lieu hybride, composite, qui n'existe que dans ma

conscience, ma mémoire, tel un spectre sur ma rétine. Un espace multiforme qui doit autant aux pages de Tolkien qu'à mes autres lectures, à mes voyages, aux œuvres cinématographiques et picturales – des arts de l'espace – que j'ai fréquentées. Partout, j'en fais l'expérience. Dans les sentiers du boisé où je cours, je vois les forêts de Bretagne. Près d'un parc dans le Vieux-Nord de Sherbrooke, j'aime croire que je traverse le paysage, pour rallier, une fois passés les arbres centenaires, la Terre du Milieu. Je vois le Japon dans l'inclinaison d'une branche basse du vieux pin de ma cour. L'automne scandinave au bout du champ mouillé, derrière la maison de mon enfance. Ce regard « dédoublé » ne me quitte pas. Il fait en sorte que mon existence gravite autour de la beauté des lieux, une beauté extrême, douloureuse parfois, laquelle s'accompagne souvent du sentiment de chercher sa place, d'être en constant décalage. À la fois nostalgique et hors du temps.

Cette beauté et ce malaise, j'essaie de les cerner à travers l'écriture. Un travail que je trouve difficile. J'écris. Lentement. Je griffonne. Je rature. Je recommence. J'imprime, je relis, j'élimine de longs passages. Combien de mots rejetés, inadéquats, superflus. Je cherche, et c'est parfois bien long avant d'arriver là où je veux, à dire ce qui importe. Je fouille. Comme je fouille l'espace de mon œil intérieur, en quête de ce point où, un bref instant, s'accordent les silhouettes d'horizons étrangers. J'ai l'impression de jouer avec des lentilles. De passer d'un flou à l'autre, de consacrer un temps fou à chercher le bon point de vue, la clarté qui n'en est pas tout à fait une, l'ubiquité. Dans ma démarche d'écriture, tout semble être, en bout de ligne, une affaire de focalisation. On dit parfois que la vérité, telle la beauté, est dans l'œil de celui (ou celle) qui regarde. Mais cela n'est pas aussi simple : il me semble que la vérité se dérobe, se transforme, se joue de moi.

J'écris des nouvelles. J'ai trouvé dans ce genre de la brièveté, du fragment, une voie privilégiée pour exprimer – et recevoir, en tant que lectrice – des visions du monde mouvantes,

incertaines et très elliptiques, donc plus près d'une certaine « essence » de l'expérience humaine. Je choisis le narratif bref (certes, une narrativité ayant des caractéristiques proches de la poésie), mais ma relation au lieu m'apparaît d'abord profondément lyrique. Pour tenter d'explicitier celle-ci, je citerai Roland Bourneuf qui, dans *Venir en ce lieu*, fait part de son désir de « croire que l'expérience de l'espace conduit à celle de l'être pour, ultimement, se confondre avec elle » (1997 : 205). Je serais aussi tentée d'emprunter les paroles de Philippe Jaccottet qui confie, dans *Paysages avec figures absentes* : « de toutes mes incertitudes, la moindre [...] est celle que m'a donnée l'expérience poétique ; c'est la pensée qu'il y a de l'inconnu, de l'insaisissable, à la source, au foyer même de notre être. Mais je ne puis attribuer à cet inconnu, à *cela*, aucun des noms dont l'histoire l'a nommé tour à tour » (1970 : 173). Par conséquent, mon approche du lieu participe de ce que Christiane Lahaie appelle une « chorésie fuyante et inquiète » (2009 : 418), c'est-à-dire la conception du « lieu en tant que rapport entre l'être et le monde » (*ibid.*) propre à la nouvelle contemporaine québécoise. Mon écriture me semble souvent tenter de circonscrire un rapport douloureux avec la beauté présente / absente. Une relation qui *me* concerne avant tout, de manière intime et un peu ambiguë. De fait, je me reconnais dans ces propos de Michel Pleau : « Écrire, c'est être de plus en plus seul. J'aime l'écriture qui me redonne ma solitude, mon anonymat, ma connaissance véritable des autres. Celle qui ne passe pas par un message à transmettre, mais par un tremblement de l'être à entendre » (2001 : 117). *Ou à voir*, ajouterais-je. À l'instar de Hugues Corriveau, je crois parfois que « [r]ien ne peut expliquer le désarroi de comprendre cette solitude irrépressible des pensées au creux de la tête, des yeux aussi qui regardent le monde, qui sont des yeux par lesquels on voit le monde et par lesquels personne d'autre que soi ne peut voir. Effrayé de tant de distance entre soi et la folie des autres » (2003 : 71). Pourtant, il doit y avoir de ma part une volonté de partage dans ce processus solitaire.

Sûrement, puisque j'écris. Et qu'en plus, je rédige une thèse. Mon rapport à l'écriture demeure paradoxal. Tout comme ma vision de l'espace.

Le fantastique, nécessairement

J'ai aussi un intérêt pour l'hybridité. Pour des univers où de multiples registres s'interpénètrent. Pour une pratique d'écriture qui cherche à dire ou à donner à voir ce qui à la fois est là et n'y est pas. Qui scrute le réel afin de le transcender, de le dépasser. Puisque « [l]a vie n'est pas une série de lanternes de voitures disposées symétriquement ; la vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient » (Woolf, 1962 : 15). Dans ce « réel » encore éloigné de la totalité de l'expérience humaine, se profile, derrière un voile, l'essence « autre » des choses. Ou le filigrane d'un paysage perdu. La dualité du réel, c'est probablement ce qui me fascine le plus dans la littérature fantastique, et ce, autant en tant que lectrice qu'en tant que « praticienne » (bien que ce sous-genre ne soit pas le seul à « ajuster » la réalité). En outre, même au sein d'un fantastique jouant sur « la rupture des constances du monde réel » (Vax, 1979 : 172), où « la frontière de l'objectif et du subjectif s'estompe » (*ibid.* : 28), je préfère les approches « impures », c'est-à-dire un fantastique des nuances, de l'ambiance, de l'atmosphère, où on ne peut pas d'emblée définir le décalage entre la norme et l'inexpliqué, puisqu'il est partout et nulle part à la fois. Cette variante, que Vax appelle le « fantastique poétique », je l'ai découverte lors de mes lectures des nouvelles de Walter de La Mare, de Virginia Woolf, d'Aude, et de Christiane Lahaie¹. Ce fantastique que, pour ma part, je qualifie d'onirique, je l'ai exploré dans les chapitres précédents. Il demeure

¹ J'ajouterais à ceux-ci, même si elles pratiquent un fantastique différent, Anne Hébert (*Les enfants du sabbat*, certains passages des *Fous de Bassan*) et, surtout, Shirley Jackson, dont la forme très particulière de fantastique, étroitement liée à la psyché des protagonistes, à la focalisation et à l'atmosphère – les lieux revêtant chez elle une charge fantastique considérable – m'a beaucoup marquée. *Nous avons toujours habité le château* et *Maison hantée* restent pour moi des chefs-d'œuvre.

étroitement lié à la narration et à la focalisation, donc à la vision, et se révèle en bonne partie affaire de stratégies textuelles. Il découle d'une vision subjective et d'une manière particulière de dire l'expérience duelle d'être au monde (son aspect « réel » et l'autre, celui qui nous poursuit et nous fuit), que le réalisme ne me permet pas d'atteindre. Un regard qui envisage l'existence « grâce à des lois autres que celles de la logique, des lois et des dimensions qui relèvent du monde plus vaste que celui de la simple et apparente réalité, qui dépendent d'un réel plus englobant » (Désy, 1991 : 34). Il m'importe d'explorer un langage, une vision « autres », dans la pratique d'un fantastique « impur », dont les stratégies narratives et textuelles délaissent, de manière variable, l'exigence référentielle. Je partage ainsi l'avis d'André Carpentier, pour qui non seulement « le fantastique crie l'ambiguïté du réel et [...] commande de formuler sa propre fragilité devant l'inconnu, un inconnu puissamment intériorisé » (2007 : 135), mais offre aussi à l'écrivain « la possibilité de traverser le miroir du lieu commun de la réalité pour voir affleurer du *sens brouillé* » (*ibid.* : 136 ; je souligne). Cette « lunette » déformante, permettant de percevoir un sens trouble, mouvant, c'est celle que je choisis le plus naturellement, bien que tous mes textes n'en rendent pas compte avec la même intensité. Et elle se sépare difficilement de ma « conscience spatialisante ».

En fait, deux visées se sont précisées au fil de l'écriture de *Comme des galets sur la grève* : l'envie de mettre en place des récits fantastiques dont les personnages expérimentaient une relation problématique avec le réel (ce dernier se révélant généralement plus « inconfortable » que l'inexpliqué), et l'importance de traduire, par l'écriture et le travail formel, une vision *préoccupée par les lieux*, un regard qui reflète le décalage vécu par les protagonistes, leur quête de sens dans un « ailleurs » qu'ils pressentent². Cette perception, à mon sens, devait

² Peut-être devrais-je emprunter à Gaston Bachelard l'expression « esthétique du caché » (1957 : 19) pour désigner le principe qui sous-tend mes récits...

rester marquée par l'espace, par le lieu qui enveloppait mes personnages. En d'autres mots, je voulais que le recueil présente l'espace telle la toile de leur subjectivité (ou de leur différence). Évidemment, cela me demandait d'accorder une grande importance à la focalisation dans mes choix narratifs. C'est, pour moi, le regard du protagoniste qui joue le plus grand rôle dans le décalage qu'il expérimente avec le réel (ainsi que son isolement) et, donc, dans l'élaboration du fantastique. Dans mon projet, ce regard « autre » devait s'actualiser en bonne partie à travers une écriture qui, de manière parfois plus appuyée et parfois moins, opérait une distorsion quant à la représentation du réel. Bien entendu, en écrivant mes nouvelles, je n'avais pas nécessairement l'intention d'utiliser des procédés spécifiques, déterminés au préalable. Ce que j'estime pratiquer plutôt « intuitivement », le fantastique onirique, je l'ai exploré a posteriori, chez d'autres, après en avoir dégagé un possible modèle. Par la suite, j'ai pu déceler certains traits propres à mon écriture dans ce modèle, mais selon une échelle fluctuante ; ma pratique s'éloigne parfois du fantastique onirique, tout comme, dans mon recueil, toutes les nouvelles n'offrent pas le même degré de fantasticalité.

Un lieu fondateur...

En fait, un élément essentiel se situe en amont de mon choix du fantastique : l'espace. Dès le départ, j'ai voulu construire un recueil dont les textes s'ancreraient dans un même lieu puisque, comme je le soulignais plus tôt, lorsqu'il est question de mon « univers » créatif, la dimension spatiale me préoccupe particulièrement. Dans le cas de *Comme des galets sur la grève*, un lieu lacustre s'est imposé à moi par l'entremise d'un songe. Quelques mois avant d'entamer ma thèse, j'ai rêvé d'un lac dans lequel se trouvait un « monstre », une créature intrigante, à la fois pisciforme et serpentine. Dans ce rêve, une femme était attirée par ce lac, ne pouvait s'empêcher de s'y baigner, même si elle savait que les eaux recelaient une menace, un danger.

À mon réveil, j'ai pris quelques notes. Plus tard, alors que je réfléchissais aux fondements du recueil dont j'allais entreprendre l'écriture, ce lieu onirique a « refait surface ». Toutefois, un espace réel s'est joint à ce dernier : celui du lac Aylmer, situé en Estrie. La famille de ma mère y possède une résidence d'été, dans la région du village de Saint-Gérard. Enfant, j'y ai souvent séjourné et l'endroit m'a toujours captivée. Ses berges boisées et la presqu'île inhabitée qui faisait face à notre chalet se sont imprimées en moi.³ Mais, par-dessus tout, j'étais fascinée par la rumeur (déjà ancienne, cependant) voulant qu'un monstre ait jadis élu domicile dans ce lac. Il faut dire que, selon plusieurs, le lac Aylmer serait « sans fond » : il s'avérerait impossible de sonder la profondeur réelle de certaines zones, où les plongeurs auraient également été terrifiés par la taille anormale des poissons. De plus, il arrive que l'on ne retrouve pas les corps des noyés, comme si le lac les avait avalés... ou que le monstre s'en était chargé. Cette créature serait d'ailleurs si massive qu'elle aurait maintes fois menacé de faire chavirer les embarcations l'ayant approchée par mégarde. Après avoir prêté l'oreille à ces dires, il m'était difficile de ne pas éprouver de frisson en me baignant dans le lac Aylmer...

Ce lac et son monstre sont sans doute à l'origine de ma sensibilité pour l'insolite. Toutefois, je ne prétends pas croire à ces légendes.⁴ C'est plutôt leur potentiel mythique et narratif qui me fascine, d'abord parce qu'elles sont liées à de nombreux souvenirs d'un lieu

³ Je dois avouer que ce dernier me faisait un peu peur : ses pièces exiguës, constamment plongées dans la pénombre, étaient remplies d'objets franchement inquiétants, dont une fausse tête de chevreuil miniature fixée au-dessus de la porte (d'un rouge écarlate) de la salle de bains, une réplique sinistre d'*American Gothic* de Grant Wood et, surtout, une figurine en papier mâché, haute de quelques pieds, censée représenter un personnage de l'histoire sainte. On l'avait baptisé Philippe et il trônait dans un coin du salon, semblant nous épier de ses petits yeux brillants. Que de frissons pour nous, enfants à l'imagination débridée !

⁴ À ce sujet, j'ai consulté l'ouvrage de Michel Meurger, *Monstres des lacs du Québec* (1982), où figure chaque lac, incluant l'Aylmer, où l'on a rapporté des apparitions de « Nessies » québécois. L'auteur procède à des entrevues avec les riverains, confronte diverses hypothèses, retrace une partie de l'histoire des régions visitées, etc. Il creuse aussi les origines mythiques du serpent de mer dans différentes cultures (amérindienne, nordique). Au-delà de ses réflexions concernant l'existence possible (et discutable) de créatures lacustres « surnaturelles », le livre de Meurger offre une vision intéressante de ces croyances populaires moins « diffusées » au Québec. La lecture de ce volume a constitué pour moi une bonne introduction à ce type de légendes. Plus encore, cela m'aura permis de dégager certaines anecdotes, certains détails riches pour la fiction, que je n'ai pas reproduits tels quels, mais qui m'ont fourni les bases du climat particulier entourant les « lacs à monstres ».

fondateur de mon enfance et à un espace potentiellement fantastique, propice au déclenchement de mirages, de faits inexplicables.

Dans *Comme des galets sur la grève*, un lac situé au sud-est du Québec, dans une région assez sauvage pour ne pas être trop fréquentée par l'humain, constitue le lieu rassembleur. Or, je n'ai retenu le lac Aylmer qu'à titre de déclencheur : je n'ai pas cherché à le reproduire exactement, je ne crois même pas qu'on puisse le reconnaître. Il se situe plutôt à la base de l'élaboration de l'espace commun à tous les récits du recueil. De même, ce dernier ne se concentre pas sur les monstres lacustres ; une seule de mes nouvelles, « Avatars », inclut une créature de ce type (d'autres y font brièvement référence), mais je désirais conserver une certaine ambiguïté sur sa nature. À mes yeux, toutefois, le potentiel fantastique du « lac à monstre » et de sa région environnante demeure prégnant. De plus, les personnages qui évoluent sur les rives du lac, dans mes nouvelles, portent en eux un malaise qui permet au fantastique de surgir, lequel fait écho à ce lieu qui les attire, telle une immense psyché où ils vont se mirer. Par ailleurs, l'espace onirique à l'origine du projet a influencé l'élaboration des textes, au plan diégétique, à travers la forte attirance, le désir de fusion d'un personnage à l'endroit d'un lieu lacustre mystérieux et, au plan formel, par l'imposition d'une logique du regard « autre », plus près de la subjectivité et de la dualité (porteuse de fantastique et d'onirisme). Du reste, l'eau, demeurant au cœur des nouvelles, constitue en soi un élément propice à l'intériorisation... Car si je ne désire pas m'aventurer, à l'image de Bachelard, dans une exploration psychanalytique ou thématique de mon écriture, je crois tout de même que la prédominance de l'élément liquide dans les textes est susceptible d'appeler une vision plus intérieure, plus subjective du monde, favorable à un espace et un temps « autres » et à un certain type de fantastique.

Parallèlement à la dimension spatiale, le temps, notamment à travers les rêves, l'enfance et les souvenirs, teinte le recueil aux niveaux thématique et structurel : le fonctionnement

mnémonique ainsi que la logique onirique déterminent le rythme et la configuration de mes textes. Par ailleurs, j'y ai peu inclus de récits de rêve ; « Avatars », nouvelle issue du songe que je narraï plus tôt, est la seule à en comporter. Ils revêtent là une importance tant sur le plan de l'intrigue que sur celui de l'élaboration du fantastique, puisque la protagoniste entame sa fusion avec l'univers lacustre et la créature qui l'habite par l'entremise de ses songes. L'enfance se révèle fréquemment revisitée par mes personnages, qui y voient une dimension aux règles différentes, porteuse d'une appréhension du monde moins uniforme. Parfois, elle s'avère plus près de la vie qu'ils désirent, d'un monde rempli de rêves, d'une époque regrettée, d'un univers privilégié, surtout dans le cas de la protagoniste d' « Avatars » qui a expérimenté, dans sa prime jeunesse, une relation fusionnelle avec le lac. Cette « complicité » la prédispose, une fois adulte, à s'y réfugier après la mort de son amant et à y disparaître. Dans d'autres nouvelles, les personnages sont des enfants. La focalisation qu'ils adoptent, traduisant une manière « décalée » de percevoir le monde, constitue aussi une façon de s'en protéger (Thomas, dans « Trois souffles », Paul, dans « Comme des galets sur la grève », Geneviève, dans « Avalon »), avec plus ou moins de succès toutefois.

... et ceux qui l'habitent

Dans les nouvelles de *Comme des galets sur la grève*, la figure du double s'avère récurrente. D'une part, j'ai voulu que certains de mes personnages assument une dualité plus ou moins problématique entre l'âge adulte et l'enfance, comme si le mode de perception associé à cette dernière leur manquait, leur semblait préférable à celle qui leur était à présent dévolue. D'autres personnages expérimentent une relation plus manifeste avec un double, principe qui m'apparaissait se situer au cœur de la dynamique du fantastique que je désirais mettre en place (soit un fantastique lié à une subjectivité décalée, à la « démultiplication » et à l'occupation

problématique du réel). C'est le cas dans « Avatars », entre la femme et la créature lacustre ; dans « Comme des galets sur la grève », entre Paul et l'enfant rouge ; dans « Plages de givre », entre le personnage et son auteure ; dans « Trois souffles », entre Thomas et les poissons. Dans d'autres nouvelles, j'ai mis en place des personnages gémellaires : Geneviève et sa sœur (« Avalon », « La fugitive ») vivent des situations analogues ; « La fenêtre de Christian » voit un homme suivi par le « spectre » de son fils abandonné, telle une ombre omniprésente ; dans « Sous l'eau, le feu », les deux sœurs me semblent constituer deux opposés. Seule « L'étrangère » peut s'éloigner de ce principe, même si la protagoniste demeure scindée en deux parts : l'une nocturne (lorsqu'elle est consciente), l'autre diurne (lorsqu'elle se dissout dans le lac). Cette tendance au dédoublement s'inscrit directement dans la perception problématique qui singularise les protagonistes de mon fantastique. Chose certaine, tous mes personnages s'avèrent solitaires, que leur isolement soit volontaire ou non ; mon écriture reprend, en cela, un schème formulaire du fantastique. De même, mes protagonistes éprouvent tous un malaise par rapport au réel ; certains, même, y sont condamnés de par leur nature fantastique.

Quelques êtres surnaturels apparaissent en effet dans le recueil. « Avatars » présente une créature lacustre dotée de conscience, lointain parent de Nessie, répondant à la solitude d'une femme venue se réfugier sur les berges du lac. Dans « L'étrangère », une noyée demeure attachée au lac dans lequel elle a péri, s'éveillant toutes les nuits au fond de l'eau, puis parcourant du haut des airs l'étendue du plan d'eau, pour disparaître à nouveau sous la surface une fois l'aube venue. Un personnage de roman assume la narration de « Plages de givre », s'adressant à son auteure qui l'a abandonné sur le rebord d'une fenêtre, prisonnier du cahier où son histoire est écrite, mais inachevée. Par ailleurs, d'autres personnages, « réalistes » au départ, éprouvent eux aussi un sentiment irrépressible d'inadéquation, comme s'ils ne pouvaient pas s'ajuster aux contraintes du monde rationnel, social. Plusieurs protagonistes demeurent statiques, contemplatifs. D'autres

effectuent un trajet qui les maintient ou les ramène près du lac. Mais très peu s'en échappent, que ce soit de manière positive ou négative. Je souhaitais qu'ils restent liés au lieu, jusqu'au bout.

Ces protagonistes, je les voulais au départ anonymes, comme si cela pouvait les désincarner, les rendre plus aptes à se perdre dans les volutes du fantastique. J'avais peut-être peur aussi, en les nommant, de les rendre trop « réalistes »... En cours de route, j'ai changé d'avis dans le cas de certaines nouvelles, principalement parce que mes choix narratifs rendaient indispensables les prénoms de certains protagonistes afin de préciser sur qui la focalisation se concentrait ou qui, au juste, constituait l'objet regardé. Dans certains cas, le choix d'un prénom symbolique m'apparaissait fonctionner telle une résonance symbolique ou mythique supplémentaire (Geneviève, protagoniste d'« Avalon », réfère à Guenièvre, personnage de la légende arthurienne ; Christian, dans « La fenêtre de Christian », porte une partie du prénom de Hans Christian Andersen, auteur dont les œuvres sont mentionnées dans la nouvelle ; je reviendrai bientôt sur ce cas).

De fait, nombre de mes personnages sont inspirés de mes lectures. Ursula K. Le Guin, écrivaine ayant donné tant dans la *fantasy* que dans la science-fiction (je pense à *La main gauche de la nuit*, ouvrage incontournable) et qui a aussi fait paraître quelques œuvres plus réalistes, m'a certainement beaucoup influencée, justement parce qu'elle transgresse constamment les barrières génériques et esthétiques. Elle produit des œuvres extrêmement riches, jetant toujours un regard pénétrant sur la condition humaine... et traçant les contours d'univers – et de lieux – fascinants. Le recueil de nouvelles *Searoad*, débute par un très bref texte, « Foam Women, Rain Women »⁵.

⁵ Le voici dans son intégralité : « The foam women are billowy, rolling, tumbling, white and dirty white and yellowish and dun, scudding, heaving, flying, broken. They lie at the longest reach of the waves, rounded and curded, shaking and trembling, shivering hips and quivering buttocks, torn by the stiff, piercing wind, dispersed to nothing, gone, till the long wave breaks again. The rain women are very tall ; their heads are in the clouds. Their gait is the pace of storm-wind, swift and stately. They are tall presences of water and light walking the long sands against the darkness of the forests. They move northward, inland, upward to the hills. They enter the clefts of the hills unresisting, unresisted, light into the darkness, mist into forest, rain into earth » (1992 : 1).

Ce dernier se trouve à l'origine de « L'étrangère ». Les femmes-éléments incarnant la beauté, la puissance de l'eau ont tranquillement fait naître une autre femme hybride, transfigurée par la mort en être nocturne, évanescent, participant des ondulations lacustres et des tourbillons du vent, privée de sa mémoire par cette nouvelle nature. Je soupçonne que la narratrice de ma nouvelle doit aussi sa naissance à Olivia de la haute mer, cette jeune femme assassinée puis jetée au large par Stevens Brown, dans *Les fous de Bassan*, et dont la mémoire s'est aussi morcelée, diluée : « Mon cœur transparent sur la mer. Pur esprit d'eau ayant été dépouillé de mon corps sur des bancs de sable et des paquets de sel, mille poissons aveugles ont rongé mes os. Il y a certainement quelqu'un qui... M'a jetée toute vive dans l'épaisseur calme, lunaire de la baie profonde [...] » (Hébert, 1982 : 207). Je ne peux pas évoquer le roman d'Anne Hébert sans penser à cette figure tourmentée, évoluant pourtant en symbiose avec le lieu maritime qui la retient ; je suis persuadée que son souvenir a présidé à la création de ma noyée prisonnière du lac.

Curieuse coïncidence, Hébert cite Hans Christian Andersen (un extrait de *La petite sirène*) en entamant le segment narratif assumé par Olivia de la haute mer. Je le mentionnais plus tôt, « La fenêtre de Christian » et « Plages de givre » renvoient également à l'auteur danois, particulièrement à *La reine des neiges* (la première de ces deux nouvelles fait aussi référence, brièvement, à *La petite sirène*). Toutefois, au-delà de l'histoire de cette fillette qui entreprend un périlleux voyage afin de délivrer le garçon qu'elle aime des griffes d'une reine maléfique⁶ qui l'a rendu insensible, ce sont les illustrations d'une édition de ce conte, lue dans mon enfance puis relue des années plus tard, qui me sont davantage restées en tête. Ces images en noir et blanc un peu floues rejoignaient la perception « décalée » du réel qui me préoccupait. L'intégration, dans

⁶ Sans compter que le garçon fut ensorcelé par un miroir diabolique, dont un fragment se logea dans son œil, puis navigua dans ses veines jusqu'à son cœur. Le motif du miroir, à cause de son lien avec celui du double, transparait parfois dans mes écrits. C'était flagrant dans la novella produite pour mon mémoire de maîtrise, *Reflets*, où une jeune femme devenait obnubilée par un vieux miroir, jusqu'à se voir dépossédée de son identité, avant de disparaître.

certaines de mes nouvelles, de références à la littérature enfantine m'apparaissait également aller de soi, vu la perception trouble des personnages, leur hésitation à abandonner le monde de l'enfance, ou encore la persistance de cet imaginaire dans leur vie adulte (imaginaire relié, parfois, au malaise qu'ils éprouvent). De même, l'intertextualité renforce, je l'espère, le réseau de mises en abyme que je souhaite tisser dans mes textes, et appuie l'impression de dédoublement identitaire et perceptif conféré à mes personnages.

Le recueil et son registre

Au départ, j'avais l'intention d'écrire un recueil composé de nouvelles longues (de vingt à trente pages), donnant résolument dans le fantastique onirique. Pourtant, en bout de course, le résultat diffère. D'une part, les textes sont plus brefs, certains de beaucoup (sur les neuf nouvelles, une seule a plus de vingt pages, trois en comptent plus de dix et cinq, dix ou moins). J'ai l'impression que, l'élaboration du recueil s'étant étalée sur plusieurs années, ma pratique a un peu changé en cours de route : je m'étends moins sur l'atmosphère, je la circonscris davantage. J'arrive un peu plus rapidement à trouver ce que font mes personnages et à les faire agir, tandis qu'auparavant, je laissais l'ambiance suggérer ce qui avait cours. Enfin, j'essaie de trouver mon équilibre entre ces deux pôles. « Avatars », le premier texte du recueil à avoir vu le jour, comptait à l'origine plus de trente pages. J'ai dû l'épurer, évacuer des passages qui, en définitive, en diluaient l'essentiel. Cela va d'ailleurs de pair avec un changement dans mon style, que je débarrasse peu à peu d'une surcharge adjectivale, comparative et métaphorique pour aller vers une narration plus dépouillée. Bref (et ce n'est pas sans ironie puisque je m'évertue à le faire comprendre à mes étudiants), je tente davantage de faire voir, plutôt que d'expliquer.

Par ailleurs, j'observais plus tôt que le « degré » de fantastique et d'onirisme varie dans le recueil – preuve que les procédés propres à chacun n'étaient pas consciemment mis de l'avant en

cours d'écriture, que je me suis permis une certaine liberté lorsque les récits prenaient forme, et ce, afin de ne pas leur imposer un carcan qui ne leur convenait pas. Certaines nouvelles affichent un fantastique plus affirmé de par leur diégèse ou leurs personnages. Cela dit, la présence d'êtres fantastiques n'interdit pas, selon moi, la variante onirique du sous-genre, qui prend également sa source dans les stratégies formelles préconisées. À mon avis, cette particularité pourrait même contribuer au fantastique onirique, particulièrement lorsque ces protagonistes assument la narration. Ainsi, selon Georges Desmeules, la présence de narrateurs de ce type tendrait à « amplifie[r] la dualité entre deux visions du monde » (1997 : 139), ce qui me semble s'accorder à la tendance à la « démultiplication » présente dans le fantastique onirique, « la conscience du narrateur fantastique rest[ant] toujours tributaire de deux univers opposés » (*loc. cit.*).

Quelques nouvelles de mon recueil peuvent toutefois donner l'impression de ne présenter, de prime abord, que peu de procédés issus du fantastique onirique – surtout au plan formel. Par exemple, le texte « Sous l'eau, le feu », l'histoire d'une femme assassinant sa sœur après avoir souffert des années durant de sa cruauté, est narré sous forme de confession, a posteriori, et j'y ai beaucoup utilisé le sommaire. La logique onirique n'y prévaut pas, bien que la mise en abyme et l'ellipse y soient fréquentes. À mon sens, c'est surtout le souvenir qui régit le récit, alors que la narratrice, la sœur meurtrière, se remémore ce qui l'a poussée à se venger, à réagir (tardivement) aux abus de sa sœur. La fantasticalité du récit tient principalement au fait que le lac, lieu chéri par la narratrice qui y projette sa solitude, son mal-être et ses aspirations, va l'aider à se débarrasser de son ennemie. De plus, je souhaitais qu'après avoir commis le meurtre, la narratrice adopte une focalisation « fantasticante » dans la mesure où elle traduit son bouleversement et la profonde transformation qu'elle subit après être passée à l'acte. Son discours demeure marqué par sa préoccupation pour ses paumes brûlantes (d'avoir enfin agi) et sa vision se trouble, puisqu'elle croit apercevoir le visage de sa sœur dans le brouillard.

Dans « Trois souffles », à première vue, je délaisse aussi le fantastique onirique. Il faut dire que ma volonté de coller au point de vue enfantin implique un discours qui tend peut-être à s'éloigner de la logique du rêve... La nouvelle laisse place à une narration hétérodiégétique en focalisation interne, celle d'un garçonnet, Thomas, accompagnant son père à la pêche. Pendant la majeure partie du récit, Thomas se laisse aller à des observations du lieu qui l'entoure, conférant ainsi à ce dernier un aspect hybride, puisque sa perception d'enfant l'associe à d'autres éléments de son univers (les jouets, la collation). Ainsi, je crois que la teneur du récit demeure plutôt réaliste jusqu'en clause, où l'enfant « s'imagine » devenir un poisson et plonger dans l'eau, puis étouffe au moment où son père ramène une prise dans la barque. Le fantastique tient ici à un flou dans la focalisation ; il fallait maintenir l'ambiguïté quant au sort de Thomas : a-t-il « fusionné » ou non avec la bête aquatique ? De même, la narration d'« Avalon », collant au point de vue de Geneviève, jeune fille dont la sœur aînée a fui un père incestueux, ne présente pas une logique onirique appuyée. Plongée dans les légendes arthuriennes, s'imaginant quitter sa vie actuelle et devenir Morgane, arpentant une Bretagne mythique, Geneviève teinte son environnement de son imaginaire. Elle croit même que sa sœur a accompli ce qu'elle désirait tant : passer en Avalon. Dans la clause, elle semble la voir disparaître du monde « réel ». Cependant, encore ici, mon texte fonctionne selon un mode mémoriel, favorisant le sommaire, retraçant la fugue de la sœur puis la solitude de Geneviève qui voudrait la rejoindre. Cependant, dans ce texte comme dans l'ensemble du recueil, l'espace contient de nombreuses mises en abyme unissant le protagoniste au sort qui lui est imparti.

Mon fantastique onirique ?

Dans *Comme des galets sur la grève*, j'ai privilégié la focalisation et je sollicite beaucoup la mise en abyme (et, par le fait même, les dédoublements). Mais plutôt que de faire un usage

appuyé des procédés fantastiques et oniriques (modalisateurs, connotateurs et autres indices textuels), j'ai préféré tourner davantage mon écriture vers le maintien d'une focalisation interne où le personnage qui l'assume observe constamment les lieux (ou se plonge dans des remémorations de ces derniers – la focalisation oscillant ainsi entre le mode perceptif et le mode non-perceptif) et les transfigure. Cette métamorphose relève *peut-être* seulement de la subjectivité du focalisateur mais, à mes yeux, elle risque constamment de s'avérer : cette possibilité, cette ambiguïté « fantasticante », je l'ai souvent sollicitée. Dans tous mes textes, j'ai voulu que ce regard colore les lieux, les compare, les métaphorise (deux figures du discours auxquelles je fais fréquemment appel) et les associe à « autre chose », les anime, notamment par le biais de la personnification. Dans « Avatars », pour la femme de retour au chalet de son enfance, après la mort de l'homme qu'elle aimait, le lac prend divers aspects. Elle replonge dans ses souvenirs, où l'étendue d'eau devient associée au sang d'une statue, la presque-île, un donjon, et le quai de pierre, le terrain de jeux d'un géant. Elle-même, en se baignant, se voit telle une ondine. Dans « L'étrangère », pour la narratrice noyée s'éveillant chaque soir au fond du lac, les algues prennent des allures d'humains (comme si son regard tentait de combler sa solitude). Pour la grande sœur de Geneviève, la fugitive de la nouvelle du même nom, les bois représentent le père menaçant.

Cette perception particulière dont je tente de doter mes personnages implique aussi pour moi un usage plutôt soutenu de la mise en abyme, rejoignant en cela le registre onirique et sa dualité, sa « démultiplication ». De fait, j'exploite beaucoup les dédoublements de toutes sortes. Pour moi, la récurrence de ce type de focalisation, l'accumulation des détours de cette vision, suffit à créer le fantastique. Comme quoi le regard, la perception demeurent fondamentaux dans mon écriture. De même, cette tendance anthropomorphisante de la narration domine une grande part des nouvelles et fait office d'unique agent « fantasticant », puis est souvent bouclée, rejointe,

en fin de récit, par une manifestation plus clairement fantastique (la main du fils imprimée à la fenêtre, puis sa silhouette fugitive sur le lac, dans « La fenêtre de Christian » ; la réunion de Paul, adulte, avec une vieille femme ayant marqué son enfance, dans « Comme des galets sur la grève » ; la mort par étouffement de l'enfant « fusionné » à la conscience d'un poisson dans « Trois souffles » ; la disparition du cadavre de la sœur, grâce au lac, dans « Sous l'eau, le feu » ; la transformation de l'espace permettant à la protagoniste de passer en Avalon, dans « La fugitive »). La nouvelle où ce mécanisme se révèle le plus ténu, celle qui constitue probablement le « degré zéro » du fantastique onirique dans le recueil, est, du moins je le crois, « Avalon », où la manifestation fantastique demeure conditionnelle à la perception de la fillette. Plusieurs la liraient comme un texte réaliste, mais il me semble que la focalisation opère tout de même un décalage « fantasticant ». Néanmoins, « La fugitive », constituant la suite d'« Avalon » et présentant un fantastique plus appuyé, m'a permis, par la cotextualisation, d'harmoniser ce dernier texte au registre d'ensemble.

Ainsi, je ne préconise pas résolument un « glissement fantastique » dans mes nouvelles. Mes personnages sont déjà prisonniers d'une vision décalée du réel ou, alors, leur intégration à un univers et une perception « autres » se fait différemment. Cette perception, je l'ai représentée davantage par une accumulation de ce regard « animant » les lieux (par comparaison, métaphore, personnification, mise en abyme). Ce procédé, même dans les nouvelles relevant moins clairement du fantastique onirique, s'impose dans la narration... jusqu'à ce que l'inexplicable, plus clair, soit prêt à « éclater » au grand jour, sans contestation (ou si peu...) de la part du focalisateur ou de la narration. De fait, mes personnages ne remettent pas en question le phénomène fantastique, même lorsqu'il s'avère pour eux une menace. Cela tient certainement de mon parti pris pour une vision du monde « autre », où le réel n'est pas toujours de nature à rassurer ceux qui l'habitent.

Par ailleurs, je souhaitais que mes textes varient au plan de la narration et de la focalisation. Cet aspect est resté très présent à mon esprit pendant la création des nouvelles, vu l'importance que j'accorde au regard et aux lieux (partant, à leur traitement par la narration). J'ai voulu alterner entre des narrateurs autodiégétiques et hétérodiégétiques. J'ai une prédilection pour le « je », mais cette posture rendait parfois trop floue la manifestation du fantastique (par exemple, dans « Trois souffles », « La fugitive », « Comme des galets sur la grève », nouvelles d'abord rédigées à la première personne du singulier, puis réécrites à la troisième, puisqu'elles risquaient de reléguer le fantastique à une « faille » dans la perception des protagonistes). En ce qui concerne les narrateurs autodiégétiques, en focalisation interne eux aussi, j'ai parfois fait subir des modifications, des variations à leur point de vue, vers une possible – et momentanée – omniscience (surtout dans « Plages de givre », où le personnage de roman connaît certains épisodes de la vie de son auteure, son statut particulier lui donnant accès à des fragments de la conscience de cette dernière). J'ai aussi tenté quelques jeux narratifs, comme des superpositions de deux narrations (la focalisation de la femme alternant avec celle de la créature, dans « Avatars »), jouant souvent sur les dédoublements où les inversions (le personnage devient narrateur d'une partie de l'histoire de son auteure, dans « Plages de givre »). J'ai parfois utilisé la focalisation pour créer le glissement fantastique (la clause de « Trois souffles », par exemple). À ces moments, j'ai fait appel au procédé de la vision floue (la clause de « La fenêtre de Christian » et de « Comme des galets sur la grève »), ce qui me permettait de maintenir l'ambiguïté fantastique tout en gardant la dimension spatiale au premier plan. Bref, ces choix sont fortement tributaires de mon intérêt pour la focalisation variable ou peu fiable, qui s'impose rapidement lorsque j'entame l'écriture d'un texte de fiction.

J'use d'autres procédés propres au fantastique onirique dans mes nouvelles, procédés qui ont conditionné mon écriture, je le rappelle, de manière intuitive plutôt que délibérée. Je tends

certainement vers l'énumération, la juxtaposition, la parataxe. Répétition, redondance et anaphore abondent également dans mes nouvelles, tout comme un rythme alliant phrases plus longues et plus brèves. Je mise en effet, conjointement à une focalisation « animante » préoccupée par l'espace, sur le rythme de la narration (influencé, chez moi, par ces procédés) afin d'établir un univers « autre », une énonciation moins logique, transformant le réel au fur et à mesure qu'elle le nomme, qu'elle le décrit – par bribes. Dans « L'étrangère », particulièrement, j'ai été sensible à cet aspect du texte, puisque la narration de la femme noyée ne pouvait, à mon sens, se départir d'une « cadence » traduisant sa différence et le regard trouble qu'elle pose sur son environnement. Je voulais donc que la narration, par son rythme, reflète les mouvements irréguliers de l'eau, des courants, desquels participe désormais la trépassée. Il m'importait aussi que son discours se moule sur ses déplacements, particulièrement lors de son « éveil » au fond du lac et de sa remontée à la surface, plus aérienne.

Je privilégie également l'ellipse et la fragmentation des nouvelles en grands segments. Cette stratégie, notamment par l'entrecroisement ou la mise en parallèle de segments narratifs, m'a permis de produire des dédoublements, des mises en abyme et des analogies entre certains personnages ou entre différents moments de l'existence d'un protagoniste : « Avatars » fonctionne de cette manière, et me semble ainsi recevoir une dose supplémentaire de fantastique puisque la rencontre entre l'être lacustre et la femme endeuillée, deux êtres en bout de ligne jumeaux dans leur solitude et leur besoin d'investir un nouvel espace, paraît inévitable. De même, dans « Comme des galets sur la grève », Paul peut se réconcilier avec un épisode douloureux de son enfance (la séparation brutale d'avec la vieille femme) en cheminant à la fois dans le passé et le présent, jusqu'à ce qu'il rencontre à nouveau celle à qui il n'avait pas pu faire ses adieux. La réunion de ces deux êtres s'effectue d'ailleurs presque simultanément dans l'enfance et à l'âge adulte de Paul, par l'entrecroisement des récits (j'ai d'ailleurs doté ceux-ci de ressemblances dans

les trajets du personnage). Comme la mémoire et le souvenir entrent fréquemment en jeu dans la dynamique psychique de mes personnages, elles impliquent un rendu plus fragmenté et un temps qui alterne entre passé et présent, souvent pour tisser entre eux des analogies.

La spatialisation dans *Comme des galets sur la grève*

En concevant mes nouvelles, bien que j'aie usé de la projection de figures spatiales (en grande majorité analeptiques), je n'ai pas privilégié les agencements très complexes, telle la dérivation. J'ai cependant beaucoup sollicité l'alternance, d'abord entre la figure spatiale du lac (la nature) et celle d'espaces plus « civilisés », souvent dysphoriques. En cela, je réifie certainement un système d'oppositions couramment mis en place dans la littérature, voire dans un certain système philosophique et idéologique remontant – au moins – aux Lumières ! La ville constitue un de ces espaces ; je l'ai rarement présentée autrement que comme étant aliénante et impersonnelle. De surcroît, j'ai inséré dans deux nouvelles (« Avatars » et « Comme des galets sur la grève »), une figure se rattachant à cet espace mais accentuant davantage sa valeur négative : l'hôpital. Particulièrement dans le texte éponyme, je voulais que ce lieu exacerbe l'isolement, la distance entre les êtres, la décrépitude et l'aspect oppressant du monde urbain, mais surtout des normes sociales. Paul, à mes yeux, rejette la ville parce qu'elle incarne tout ce qu'il a pu vivre, enfant, lors de ses visites à l'hôpital, et qui a conditionné sa vision du monde et des êtres qui l'entourent. Presque tous mes personnages quittent la ville pour rejoindre l'espace plus sauvage du lac⁷, même si, dans certains cas, cette fuite les mène à leur perte. L'alternance des figures spatiales détermine aussi la dynamique entre l'intérieur de l'habitation où le

⁷ En cela, je souscris, dans une certaine mesure, à la dichotomie mise en place dans l'œuvre de Jean Désy, pour qui l'espace intouché par la civilisation (dans son cas, l'espace nordique) demeure, pour l'individu, un lieu d'épanouissement et de rencontre avec le sacré. De même, pour Désy, « [e]n société, avec les milliers de règles qui s'accumulent d'année en année, [naît] le sentiment de perdre cette notion d'acceptation heureuse » (2002 : 62).

personnage trouve refuge, et l'extérieur (la rive où elle est située, le lac lui-même, les bois environnants), tout comme entre la surface et le fond du lac (sous et sur). La présence d'analepses m'a également permis de soutenir cette alternance, qui se double, comme je l'ai précisé, d'une forme d'opposition, présente même entre les nouvelles : les fonds lacustres autorisent les protagonistes d'« Avatars » et de « Sous l'eau, le feu », à se libérer, mais ils emportent (peut-être) la vie de l'enfant de « Trois souffles » et de la femme de « L'étrangère ». Il m'importait que le lieu maintienne une symbolique, une teneur duelle : ni complètement salvatrice ni tout à fait mauvaise... de pair avec le sentiment de « décalage » éprouvé par les personnages.

J'ai parfois inclus certains enchaînements de figures spatiales plus complexes, même si j'ai moins misé sur cette particularité afin de faire surgir le fantastique. La fusion m'apparaissait toutefois utile, par exemple lorsqu'un personnage reste partagé entre l'observation du lac et le souvenir d'un autre lieu, afin de montrer que sa psyché peut déborder sur le réel et modifier l'espace. « La fenêtre de Christian » laisse place à ce phénomène : Christian, ayant fui l'Angleterre et portant la culpabilité d'une paternité non assumée, voit ses paysages se fondre à ceux du lac hivernal : il ne peut, malgré toutes ses tentatives de fuite, échapper à son passé. L'histoire qu'il a vécue en Angleterre, l'enfant qu'il y a conçu, le suivent malgré lui. « La fugitive » présente aussi des lieux fusionnés. Je voulais que ce soit le lieu qui permette à la protagoniste de s'échapper, pas uniquement sa propre volonté de fuir. Il importait que l'espace du lac, s'il s'avère dans certains textes menaçant, englobant, ait aussi une valeur libératrice, positive. Alors, l'espace du lac et de la presqu'île est devenu peu à peu celui de la mer et de l'île d'Avalon, au fur et à mesure que la jeune fille s'avance sur l'isthme. J'ai aussi mis en place, dans d'autres nouvelles, une stratégie relevant d'un principe semblable, qui me semblait mimer la perception onirique : l'occupation particulière de certains personnages se trouvant dans deux lieux à la fois – une sorte d'ubiquité. C'est le cas de l'héroïne d'« Avatars », que la créature lacustre perçoit alors

qu'elle se trouve toujours à l'intérieur du chalet, dans son lit, en train de rêver au lac ; il en va de même pour la sœur de Geneviève, dans « Avalon », que celle-ci observe sur la falaise de la presqu'île, au soleil levant, en sachant qu'elle occupe au même moment le lieu mythique, et pour le fils du narrateur de « La fenêtre de Christian », toujours en Angleterre avec sa mère, mais hantant son père jusqu'à ce que ce dernier aille au bout de son histoire et assume sa lâcheté. Enfin, « Avatars » laisse place à des figures spatiales superposées : le lac vu par la femme (du point de vue « sur », à la surface, dans son enfance et à son retour, à l'âge adulte), puis par le « monstre » occupant l'espace subaquatique, les deux perceptions fusionnant en clausule. Ces deux personnages sont probablement les plus représentatifs des dédoublements que j'ai voulu créer entre les êtres peuplant mon recueil : bien qu'étant l'envers l'un de l'autre, leur quête demeure la même. Leur soif de l'ailleurs les réunit. En fait, la superposition de figures qu'« Avatars » met en place semble aussi gouverner le recueil dans son ensemble, puisque la cotextualisation implique de considérer les différentes nouvelles comme autant de visions (et de focalisations) différentes du lac.

J'ai rarement identifié les lieux diégétiques de mes nouvelles et je les ai peu dotés de marques référentielles (sauf dans le cas de l'Angleterre, et encore, je ne voulais pas nommer la ville où Christian rencontre Sue, bien qu'un lieu référentiel précis, Manchester⁸, en soit à l'origine). Leur description, de même, demeure fragmentaire. Bien sûr, le lac reçoit une part descriptive plus importante, en raison de sa présence dans toutes les nouvelles, et parce que je désirais que mes personnages y soient attirés, un peu comme si le lac magnétisait leur regard, tel un gigantesque miroir de leur intériorité, de leurs conflits ou de leurs tourments. Encore là, je ne

⁸ J'ai visité cette cité lors d'un voyage en Grande-Bretagne, en 2006. Son passé de capitale industrielle est encore visible, tout comme les conséquences de la pauvreté qu'elle a longtemps connue. Manchester est, paraît-il, considérée comme l'une des villes les plus violentes du pays, ce qui n'est pas difficile à croire lorsqu'on s'aventure dans ses rues... Toutefois, en écrivant ma nouvelle, j'ai métissé le lieu avec d'autres villes britanniques, lui faisant perdre un peu de son extrême austérité.

désirais pas peindre le paysage au complet. Certains lieux pré-codés (l'hôpital, les résidences riveraines, la ville) jouent un rôle important dans la diégèse, la configuration et la symbolique de certaines nouvelles, mais le plus important et le plus associé au fantastique onirique demeure le lac. Ce dernier, pour moi, ne pouvait faire autrement que de se révéler métonymique, animé et piégé. La fusion ou la disparition au sein de la figure lacustre, sort que j'ai réservé à plusieurs de mes personnages, m'apparaît répondre à cette inadéquation qu'ils ressentent eu égard au réel, au monde rationnel et concret.

L'espace du lac, dans *Comme des galets sur la grève*, devient fantastique et onirique, certes, mais je lui ai aussi donné une charge mythique (dans « Avalon », « La fugitive », « Avatars » et « Sous l'eau, le feu », par exemple) souvent associée aux lochs écossais, aux mythes britanniques, univers qui, comme je le mentionnais plus tôt, ne cesse de me fasciner, de m'habiter. « La fenêtre de Christian » trouve d'ailleurs son origine dans ma lecture d'une légende anglaise⁹ et j'ai insufflé au narrateur une part de ma fascination pour la Grande-Bretagne.

Enfin, peu importe qu'il se pare d'un voile fantastique, onirique ou mythique, le lac de *Comme des galets sur la grève* en demeure l'élément central. Qu'il active les souvenirs des personnages, les troubles de leur imaginaire, ou qu'il les place devant leurs craintes ou leurs

⁹ Une anecdote lue dans *Haunted Britain and Ireland*, de Richard Jones (volume qui retrace les lieux soi-disant hantés de ces pays). L'histoire se déroule à la très ancienne auberge The Royal Stag, lieu apparemment propice au surnaturel : « Such is its timeless feel that hours can pass by and seem like only moments, a fact that, on one long-ago occasion, led to a tragedy that has resulted in one of England's most bizarre pub hauntings. In a bleak and snow-covered midwinter, reportedly some time during the Victorian age, a labourer and his young son arrived at the door of The Royal Stag. Being a responsible parent, the man sent the boy to play in the churchyard next door, whilst he settled down to enjoy the hospitality afforded by the atmospheric hostelry. The child amused himself in the snow for a time, but then the cold began to chill his bones and, walking to the window of the pub that still faces onto the little churchyard, he attempted to attract his father's attention. The man, however, was having too much of a good time to pay any heed to his son's plight, and pointedly ignored his offspring. In a last desperate attempt to lure his father from his pint, the boy pressed his hand hard against the windowpane, and then sank into the snow, where he froze to death. Ever since this tragic day, his ghostly handprint has made frequent appearances upon the pane. Sometimes it is visible for months on end, other times his pathetic imprint is there for but a few hours » (2001 : 53). Cependant, ce point de départ a produit un texte tout à fait différent, où le fantastique est délesté de sa charge canonique.

pulsions secrètes, il se veut centripète, dominant les autres figures spatiales et retenant les personnages en son sein, ou centrifuge, les repoussant en sa périphérie.

Structure du recueil

Pour des raisons qui sont, je l'espère, évidentes, j'ai privilégié le recueil homogène, en construisant un ensemble de nouvelles tributaires du fantastique onirique et ancrées dans un lieu unique. Sans aller jusqu'à considérer mon travail comme relevant du roman par nouvelles, j'estime que mes textes présentent une assez forte cohésion, découlant du type de personnages mis en scène, de leur relation au lieu, de leur quête (tous, à des degrés divers, tentent de se réconcilier, de trouver un moyen d'exister en-dehors de contraintes, et tous conçoivent le « surnaturel » comme étant préférable – ou, du moins, pas plus dommageable – que le réel). Néanmoins, j'ai choisi la nouvelle car, comme le souligne Jean-Pierre Boucher, elle exprime un certain

[...] refus d'une vision du monde unifiée, synthétique. Éclatement, relativité, mouvement, morcellement, discontinuité, instabilité, rupture, questionnement, inquiétude, incertitude, [...] autant d'aspects de la sensibilité contemporaine que le recueil exprime peut-être mieux qu'un roman suivi. Au monolithe, on préfère le fragment (1992 : 21).

Privilégier une relative unité d'espace ne m'apparaît pas contradictoire par rapport à ce type de vision du monde. Au contraire, le recueil propose une mosaïque de regards et d'aspects différents du lieu choisi, lequel devient alors insaisissable, changeant, au gré des fluctuations narratives et spatio-temporelles. Henri-Dominique Paratte abonde d'ailleurs en ce sens :

[U]ne certaine architecture, au niveau thématique par exemple, peut rapprocher les nouvelles d'un recueil, faisant ainsi de celui-ci une grammaire discursive dépassant le texte individuel, un peu à la manière d'une série de sketches séparés les uns des autres par un fondu enchaîné [...]. Cependant, le recueil de nouvelles ne change pas notablement l'architecture de la nouvelle : celle-ci reste, avant toute autre chose, l'indication d'une incertitude, d'un non-dit, d'un pas-tout-à-fait abouti, qui contredit l'objectif totalisateur et compilateur du roman (1993 : 19).

Pour moi, le recueil s'accorde en ce sens à la vision dédoublée, « démultipliée » des protagonistes et à leur malaise quand il s'agit d'évoluer dans un réel qu'ils perçoivent « autrement », d'autant plus que, comme l'ajoute Paratte,

[i]l s'agit pour le nouvelliste / nouvellier de circonscrire et dégager une portion limitée de cette réalité symbolique où s'effectue tout travail littéraire, mais de le faire de façon si intense que le texte soit à la fois compact et dense, et renvoie, mais de façon ouverte et infinie, à tout le non-dit, le non-mentionné, l'espace autre qui entoure comme insondable nuit ce petit rond lumineux sur la scène de notre écriture consciente (*loc. cit.*).

De surcroît, les particularités que soulèvent Boucher et Paratte me semblent favoriser le maintien de la fantastique des textes (subversion, indéterminations, conflit entre des visions du monde) et appuyer, structurellement, un langage, une écriture dont les stratégies s'apparentent à l'onirisme.

L'agencement des nouvelles m'a toutefois donné du fil à retordre : que privilégier ? Une organisation tenant compte du degré de fantastique présent dans les textes ? Du degré de dysphorie ou d'euphorie expérimenté par les protagonistes en clause ? De la longueur des textes ? Des saisons constituant le cadre du récit (j'ai pris soin que les textes traversent toutes les saisons, afin de couvrir le plus possible les potentialités spatiales que le lieu me fournissait) ? Du degré de « fusion » aux lieux attribué aux personnages ? J'ai finalement opté pour une organisation relevant des deux premiers systèmes, en tentant d'équilibrer les textes plus euphoriques et dysphoriques, car il importait que le lieu et ses occupants ne soient pas perçus outre mesure comme étant aliénant / aliénés. Cela me permettait en outre de maintenir de manière plus homogène, régulière, le degré de fantastique onirique présente au fil des nouvelles et de rendre compte, par la cotextualisation, de la nature ambivalente de la figure spatiale centrale. Le texte de clôture, « Plages de givre », cependant, pouvait difficilement se placer ailleurs qu'en fin de recueil, d'abord parce qu'il inclut des références à tous les autres textes ; ensuite, parce que son récit, celui d'un personnage qui implore son auteur – et son destinataire – de ne pas l'oublier,

de le garder présent à sa mémoire, me semblait fonctionner en quelque sorte telle une mise en abyme de toute expérience de lecture.

Au départ, je pressentais qu'« Avatars » donnerait son titre au recueil, mais il m'est apparu qu'un autre récit offrait une meilleure « résonance » : « Comme des galets sur la grève » constitue une métonymie du recueil – son espace, ses personnages, sa trame : un ensemble d'éléments épars (des êtres qui se côtoient, se ressemblent, mais restent distincts, séparés) près d'un lac, ce dernier les recouvrant parfois, puis les délaissant (illustrant la solitude et la relation des personnages au lieu). Dans le cas de la nouvelle éponyme, je voyais dans la diégèse – particulièrement la clausule – la mise en abyme d'une réconciliation finale, où les diverses parts de soi, tout comme les êtres séparés, peuvent se rejoindre derrière les apparences (sous l'eau) et ainsi prendre un nouveau sens.

En bout de course, le fantastique onirique que je présente trahit indéniablement des degrés variables. Il mise moins sur les agencements de figures spatiales que sur la nature même de ces lieux et sur leur relation à la perception et à l'intériorité des principaux focalisateurs. C'est sans contredit au regard de ces derniers, allant jusqu'à transformer l'espace (par la comparaison, la métaphore, la personnification, la mise en abyme), que j'ai accordé la plus grande importance en cours d'écriture, et qui m'a le plus servi à élaborer le fantastique onirique, en conjonction avec le rythme des phrases, l'ellipse, la juxtaposition et la répétition. L'aspect onirique de mon fantastique m'apparaît résider surtout dans les effets de dédoublement, de « démultiplication », de fractionnement, au plan diégétique mais aussi narratif.

Certes, mon parcours scriptural est encore jeune. J'ai l'impression que ce recueil reflète mes essais esthétiques, mes expérimentations, tout comme cette réflexion ultérieure révèle que mes personnages exacerbent une quête qui ressemble à la mienne en tant qu'écrivaine... En concevant *Comme des galets sur la grève*, j'imite Sylvie Massicotte, qui dit de son écriture :

« petits cours d'eau multiples, jetés à la mer, d'un seul coup. C'était ma façon de rassembler tous mes ailleurs. Le seul moyen de me rassembler toute. Presque toute » (2002 : 77). J'espère toujours arriver, à travers l'écriture, à donner un sens au réel, à y concilier ma subjectivité qui n'y trouve pas toujours de prise, qui aspire à une réalité hybride, moins rationnelle et moins logique. Je poursuis ma recherche d'un langage qui me convient, quelque part entre la narration et une énonciation « autre », celle qu'on acquiert en frôlant les contrées du rêve, là où l'on s'abandonne à tous les possibles. Je chercherai encore et encore, selon les voies tortueuses de l'écriture, le paysage manquant, la verte Angleterre cachant la Comté de Tolkien ou les rives brumeuses d'Avalon qui se dessinent derrière un lac aux eaux froides. Pour m'apercevoir que le voyage, la quête me fascinent, peut-être, autant que la destination.

Conclusion

Ce mirage jaillissait en somme du seul désir de son regard, de la faim perpétuellement inassouvie de son âme ; c'était juste une façon d'armer son esprit de patience jusqu'à la venue du grand jour, ce soir fatidique qui mettrait un terme à tous les doutes.

Walter De La Mare (1993 : 173)

Au bout du labyrinthe, *je m'attendais.*
Monique Watteau (1956 : 31)

À l'issue de mon exploration, je me vois forcée d'admettre que le regard s'avère le vecteur principal du fantastique onirique. Un regard dédoublé, incertain, confronté à un espace où symboles, mises en abyme et dédoublements prédominent, et qui demeure assujetti à l'intériorité des protagonistes. Dans les nouvelles sélectionnées d'Aude, de Hugues Corriveau et de Danielle Dussault, on trouve cette manière d'exprimer de difficiles rapports avec le réel, lequel entraîne l'établissement d'un décalage vis-à-vis de la norme au profit d'une logique « autre ». Cette dernière, opérant à travers une vision et un langage verticalisants, demeure tributaire des procédés oniriques, ainsi que d'une préoccupation de tous les instants pour l'espace, médiatisée par la focalisation des protagonistes.

Il faut également réaffirmer ma fascination pour le travail d'Aude, de Corriveau et de Dussault. Pour une écriture qui s'évertue à scinder le réel afin de diriger le regard vers de nouvelles perspectives. En cela, ces auteurs partagent la posture esthétique de plusieurs nouvelliers et nouvellières québécois contemporains chez qui, selon Lahaie, le parti pris purement réaliste ne domine pas : « la nouvelle québécoise s'inscrit volontiers dans les veines onirique, fantastique ou science-fictionnelle, le réalisme étant moins prisé, comme si le genre

confinait à une difficile référentialité. Quand le réalisme prévaut, il s'avère souvent impur, et flirte avec sa version "magique" » (2009 : 65). Au sein de ces univers, qu'ils soient « autres » ou apparentés au réalisme, Lahaie décèle également une difficile occupation de l'espace, qui aurait « un impact marqué sur l'attitude des personnages et leur réponse – immobilité ou fuite – aux divers stimuli, qu'ils soient d'origine spatiale ou autre » (*ibid.* : 66). S'ils marquent l'ensemble de la production nouvellière québécoise, l'hybridité et la prédilection pour des choix narratifs et stylistiques « déréalisants », tout comme l'inconfort du sujet dans le réel, sont cependant exacerbés chez Aude, Corriveau et Dussault, particulièrement dans leurs textes relevant du fantastique onirique. En effet, ces derniers ont en commun une certaine conception du fantastique, soit sa variante onirique. Les caractéristiques identifiées lors de l'élaboration de mon modèle théorique se trouvent bel et bien dans les textes, étant entendu que chaque auteur se les approprie à sa façon.

Dans le corpus étudié, le fantastique onirique s'éloigne du récit de rêve dans la mesure où on l'associe très rarement à la présence de récits seconds. En fait, mis à part « Mea culpa » de Dussault, où ils contribuent à l'avènement du fantastique onirique et de sa tendance à la dérivation, le corpus fait l'économie des niveaux de récits, de sorte que l'entrecroisement de segments narratifs misant sur la structure temporelle ou les variations de focalisateurs sont, eux, davantage sollicités. Tout comme les récits seconds, les références concrètes aux rêves des protagonistes n'abondent pas, sauf dans les nouvelles de Dussault, où le rêve est plus fréquemment évoqué (mais pas forcément utilisé de manière déterminante) dans la diégèse que chez Aude et Corriveau. Du reste, Dussault affiche un parti pris clair pour l'onirisme dans sa démarche... Quoi qu'il en soit, le rôle très relatif du rêve au plan diégétique dans la majorité des nouvelles tend à confirmer que le fantastique onirique réside dans la transposition de stratégies

scripturales propres à l'onirisme dans un récit fantastique, ce fantastique pouvant être plus ou moins subtil.

En ce qui a trait aux choix de narration, une constante s'impose : une focalisation interne sujette à de multiples tensions, laquelle paraît essentielle à l'intrusion d'une vision « autre », caractéristique du fantastique onirique. Or, tous ne la mettent pas en place selon les mêmes modalités. Par exemple, chez Corriveau, on a affaire à des narrateurs extradiégétiques en focalisation interne. Bien que riches en métaphores et en symboles, ses nouvelles s'éloignent de la prolifération de mises en abyme préconisée par Aude à travers un style épuré et des narrateurs autodiégétiques. Elles sont également moins paratactiques, moins morcelées, procédant plutôt par surcharge sémantique et stylistique. Un narrateur extradiégétique peut probablement mieux prendre en charge ces mécanismes que les héroïnes audiennes, celles-ci racontant leur propre histoire selon un mode inchoatif. On peut dresser un parallèle entre cette divergence et la prédilection de Corriveau pour l'imparfait de l'indicatif (temps tout indiqué pour les dérives et les salves stylistiques que ses narrateurs affectionnent) et celle d'Aude pour le présent, plus immédiat, plus direct. De fait, le fantastique onirique de Corriveau présente, à l'instar de celui d'Aude et de Dussault, une propension à l'analogie, à la répétition et à la mise en abyme, mais il se démarque par son utilisation du langage. Alors qu'Aude tend à faire l'économie des verbes, des marqueurs de relation, Corriveau opte pour la profusion afin de créer un sens équivoque et une vision floue, chère au fantastique onirique. De son côté, Dussault semble occuper une position médiane : ses narrateurs, surtout autodiégétiques (mais parfois hétérodiégétiques) préconisent l'imparfait, bien qu'ils préfèrent parfois le présent. Les récits qu'ils assument semblent ainsi à mi-chemin entre la densité, la surcharge corrivelliennes et l'épure et le morcellement audiens, s'apparentant à un long glissement où les protagonistes traversent des

zones de brouillard plus ou moins denses, où pullulent l'analogie, la répétition et la mise en abyme.

Certes, la vision des focalisateurs, êtres solitaires et désorientés dans un réel rarement référentiel, est largement sollicitée dans le fantastique onirique des trois auteurs, les récits devenant du coup influencés par la subjectivité des protagonistes. Le procédé de la vision floue apparaît de manière récurrente, tout comme le recours à la modalisation, particulièrement chez Aude et Dussault, dans des passages de « transition » plus ou moins étendus selon les textes. C'est là que s'opère le glissement fantastique en même temps que l'entrée du protagoniste dans un univers « autre ». Les modalisateurs textuels sont un peu plus dispersés chez Corriveau, puisqu'ils participent du trouble global de la perception des protagonistes ainsi que de l'évanescence des lieux. Des jeux de focalisation rappelant la logique onirique de « démultiplication » sont parfois sollicités par les trois auteurs. Par exemple, dans « Mea culpa », la vision du narrateur se veut paradoxale : lorsqu'il suit un inconnu dans les rues de Black Lake, il paraît se trouver tout à la fois *devant* et *derrière* l'inconnu. Le mouvement fait d'ailleurs songer à la fusion – et au transfert de focalisation – de Catherine et d'Ujjala, dans la dernière partie de « La montée du loup-garou ». Il rappelle également, dans une certaine mesure, la perception brouillée du voyageur nocturne de « Si petite dans la nuit », cet homme occupant simultanément trois lieux (l'église médiévale, l'église de Brugge et le fond d'un ravin).

Quant aux connotateurs de fantasticalité, on les utilise de manière variable. Dans l'univers fantastique onirique de Dussault, les focalisateurs oscillent entre la peur et l'enchantement, comme chez Corriveau, mais les connotateurs de fantasticalité ne révèlent pas un monde aussi dysphorique que pour ce dernier. Ils traduisent, chez Dussault, des réactions plutôt neutres de la part des protagonistes, ceux-ci, tels des spectateurs de leur propre histoire, demeurant

relativement détachés ; ils sont davantage présents que chez Aude, dont les êtres flegmatiques acceptent leur sort sans broncher.

Les indices textuels du rêve abondent dans les nouvelles de Corriveau, contribuant alors à établir le brouillage et l'ambigüité présente dans la perception des protagonistes. Corriveau s'en sert notamment pour appuyer l'aspect paradoxal des lieux, des événements, des pensées de ses focalisateurs. Aude, elle, tend à les réserver pour les moments où ses héros passent du « réel » à un univers « autre », à la période précédant leur intégration complète à cette dimension inédite, alors qu'ils ont encore peu de prise sur l'espace et les phénomènes qui s'y produisent. Une fois entrés dans l'univers « autre », leur doute disparaît, ainsi que les marqueurs textuels s'y rattachant. Dussault, qui maintient plus longtemps ses personnages dans un état décalé, transitoire, utilise les indices oniriques de manière relativement constante, surtout ceux qui permettent de noter le caractère duel et changeant des lieux, des événements et de la perception des protagonistes.

Par ailleurs, si l'espace demeure fortement lié au fantastique onirique, il s'avère que les lieux ne sont pas traités de la même façon d'un auteur à l'autre (bien qu'ils soient pour la plupart pré-codés et décrits de manière fragmentaire) : chez Aude, ils sont anonymes et restent avant tout symboliques, s'offrant aux héroïnes tels des reflets, des messages initiatiques devant être déchiffrés à l'image des hiéroglyphes (on pourrait même les dire « iconiques »), afin de parvenir à la réunification. Les héroïnes réussissent généralement leur intégration de l'espace, dans le cadre d'une finale sinon positive, du moins neutre. Chez Corriveau, auteur usant le plus de la toponymie, la difficile traversée des lieux apparaît découler soit directement de la psyché des personnages, soit d'un espace pourvu de volonté propre, le tout créant un univers mortifère. Dans le cas de Dussault, une seule nouvelle a recours à la toponymie (« Mea culpa », où le nom de Black Lake s'avère davantage figural que référentiel). La spatialisation présente dans les

nouvelles maintient un degré d'incertitude apte à favoriser un trajet répétitif et circulaire. Le fantastique onirique y demeure plus « tensif » que chez Aude où, après un bref décalage, les personnages intègrent un univers résolument symbolique et onirique. En cela, parce qu'elle confine ses personnages à une quête et à un espace plus élusifs, Dussault se rapproche de Corriveau (sans cependant atteindre le niveau de brouillage syntaxique et stylistique de ce dernier). Mais tous deux partagent avec Aude une prédilection pour des lieux fortement métonymiques, agissant presque invariablement telles des mises en abyme de la psyché du protagoniste. Les figures spatiales, faiblement complétives et très partielles, s'accordent à la vision trouble des focalisateurs.

En ce qui concerne les agencements de figures spatiales, je note que si l'enchaînement se profile dans l'ensemble des récits, la tendance de Corriveau à hybrider la projection de figures avec la fusion ou la dérivation (ainsi qu'à mettre en place des structures d'oppositions paradoxales s'organisant parfois par alternance) contribue à apparenter la configuration spatiale de ses nouvelles à la dualité, à la « démultiplication » et à la mise en abyme, toutes fréquentes dans le fantastique onirique. Le même phénomène de dédoublement et d'analogie entre les figures spatiales se dessine dans les nouvelles de *Banc de brume*, bien qu'elles affichent des agencements plus simples où l'enchaînement et l'alternance dominant. Il devient clair qu'Aude mise davantage sur la nature des lieux afin d'élaborer le fantastique onirique. Dans le cas de Dussault, les stratégies d'agencement des figures spatiales s'avèrent plus variées d'une nouvelle à l'autre : elles passent de la dérivation à la superposition, puis à la fusion. Si ces agencements lui servent à appuyer le fantastique onirique, d'autres procédés sont davantage sollicités à cette fin, un constat qu'on pourrait faire tant au sujet d'Aude que de Corriveau.

Partant, la teneur symbolique et métaphorique de l'espace, ainsi que la propension de la narration à exploiter la répétition, l'analogie, les dédoublements, la fragmentation et la mise en

abyrne semblent les moyens les plus utilisés par les trois nouvelliers afin de favoriser l'émergence du fantastique onirique. Directement liées au fantastique, indissociables de la focalisation des protagonistes, les stratégies oniriques de « démultiplication » fourmillent dans les nouvelles analysées et affectent tous les plans du texte, entraînant dans la foulée une dynamique plus analogique que logique. Au plan syntaxique, l'énumération, la répétition, l'anaphore, la juxtaposition prédominent, ainsi que l'ellipse et l'établissement d'une temporalité verticalisante tendant dans certains cas à la circularité (surtout chez Dussault), ce qui renforce l'effet de brouillage déjà présent dans la narration et la spatialisation.

Les nouvelles recèlent ainsi des protagonistes « démultipliés », cherchant l'apaisement, la réunification, selon diverses modalités (chez Aude, cela se manifeste très tôt dans la diégèse). Quand je postulais que ce type de fantastique s'attachait à rendre compte d'une subjectivité mal ajustée au réel, je n'imaginai pas que ce trait (cette quête intérieure et extérieure visant à la réunification de parts scindées du soi), allait se révéler si présent, ni qu'il allait se manifester de façon aussi marquée par des procédés d'analogie et de « démultiplication ». Il semble néanmoins que la fragmentation identitaire et perceptive domine chez les trois auteurs, tant dans la psyché des protagonistes que dans l'élaboration des lieux diégétiques. L'univers analogique dans lequel les personnages évoluent leur fait notamment rencontrer des êtres-miroirs. De plus, au cours de leur quête, ils se voient confrontés à des individus étranges : le garagiste au sourire et aux paroles énigmatiques dans « Mea culpa » de Dussault ; les figurants oniriques qui accueillent Catherine dans « La montée du loup-garou » d'Aude, pas plus réalistes que les lieux hivernaux traversés par la protagoniste ; le visiteur « inconnu », à l'identité duelle, harcelant la future mère dans « Mademoiselle Daniélou » de Corriveau. La présence de ces créatures fantastiques désincarnées, figures métonymiques du protagoniste, n'avait pas été prévue lors de l'établissement de mon modèle théorique. Pourtant, les auteurs y ont fréquemment recours, comme pour accentuer le

décalage propre au fantastique onirique et l'isolement des protagonistes, seuls êtres doués d'humanité dans les récits. Il n'est certainement pas non plus anodin que les nouvelles contiennent très peu de dialogues. Je n'avais pas appréhendé ce phénomène, mais l'étude des textes m'a permis de constater que le discours direct reste peu employé par les trois auteurs. Quand il l'est, il se rapproche toujours du discours indirect libre, comme si les mots ne pouvaient pas être prononcés dans le fantastique onirique, où la narration opte volontiers pour le psychorécit, voire le monologue narrativisé.

L'itinéraire choisi par les protagonistes du fantastique onirique, qu'il soit marqué par une grande mobilité ou une forte tendance au statisme, correspond invariablement à l'état d'esprit des protagonistes. Les deux nouvellières tendent à mettre en place des personnages (souvent féminins) désirant s'extraire d'un réel aliénant, afin d'accéder à un statut plus satisfaisant (une identité unifiée; débarrassée des contraintes du monde social et rationnel ; l'accession au couple, à l'autre). De son côté, Corriveau laisse bien peu de marge de manœuvre à ses protagonistes ; ils ont à peine le loisir de nommer ce qu'ils désirent, tout plongés qu'ils sont dans la folie, la violence, la mort. Leur quête, à la fois ambiguë et incertaine, demeure vouée à l'échec (tandis qu'Aude et Dussault offrent une porte de sortie à leurs héroïnes). Ainsi, bien que pour les trois auteurs, les lieux s'avèrent métonymiques, miroirs de la subjectivité et du trouble des protagonistes, l'espace corrivellien se veut plus oppressant, voire animé et responsable du sort funeste de ses personnages, condamnés à se perdre dans de sombres méandres.

Dans cette thèse, je souhaitais répondre à une interrogation précise, à savoir : à quel moment peut-on parler de *fantastique onirique* ? Bien que je ne prétende pas avoir épuisé la question, j'ai tenté d'amener, par l'analyse dont je viens de présenter les conclusions, certains éléments de réponse. En bout de ligne, l'onirisme semble caractérisé par une narration affichant une forte propension à la verticalité (tant temporelle que spatiale ou événementielle), aux

procédés de « démultiplication », d'analogie et de mise en abyme (concernant la focalisation, l'espace – souvent constitué de lieux métonymiques – et les personnages). Autrement dit, la narration onirique imite le fonctionnement de la conscience d'un rêveur qui rêve sa propre histoire. Par contre, le fantastique se veut d'abord affaire de décalage entre la norme et l'inexpliqué (ce dernier pouvant revêtir les atours de l'onirisme). Ce décalage, marqué par la présence de modalisateurs et de connotateurs de fantasticalité et, fréquemment, du procédé de la vision floue, demeure indispensable à l'élaboration du fantastique, même si la situation « normale » de départ peut fort bien s'éloigner du « réel » tel qu'on l'entend habituellement. Le fantastique onirique, où la narration doit être fortement marquée par les procédés de l'onirisme, ne peut donc faire l'économie de ce glissement, bien qu'il survienne souvent dans des univers déjà peu réalistes et selon des degrés variables. Partant, plus le décalage norme / inexpliqué domine, plus la nouvelle tend vers le fantastique. En revanche, plus les effets de « démultiplication » et de verticalité se font sentir, plus le texte penche vers l'onirisme.

Ainsi, si je peux affirmer qu'on trouve la variante onirique du fantastique que j'ai tenté de définir dans les nouvelles sélectionnées ainsi que dans *Comme des galets sur la grève*, il me faut reconnaître que le « dosage » entre fantastique et onirisme fluctue selon les auteurs et même d'un texte à l'autre. Chez Aude, notamment, on semble davantage en présence d'un réel déjà « autre », marqué par le symbolisme et l'onirisme. Là réside le fantastique audien, un fantastique plus proche du rêve que de l'intrusion du surnaturel dans le réel. On ne peut nier que ses nouvelles favorisent un glissement fantastique plus ou moins clair, signalé entre autres par des modalisateurs et des connotateurs de fantasticalité. Sur le plan diégétique, l'abandon par le protagoniste de l'univers associé au « réel » autorise néanmoins la lecture fantastique de ces récits. « Fêlures » exemplifie de manière plus convaincante un décalage de ce type, ce qui en fait sa nouvelle la plus fidèle au fantastique. On peut déceler le même phénomène de « domination »

onirique dans certaines nouvelles de Dussault (« Le rêve au bout des yeux », « Un signe de la main »), même si d'autres nouvelles, telles « Mea culpa » et « Le pyjama bleu » visent davantage à opérer un glissement vers le fantastique en maintenant plus d'ambiguïté, d'incertitude de la part du focalisateur, et ce, au sein d'un univers marqué au sceau de l'onirisme. En revanche, le fantastique de Corriveau est manifeste, particulièrement dans « Si petite dans la nuit » et « Le rendez-vous du jardin des morts », tandis que « Mademoiselle Daniélou » se rapproche étrangement de la poésie. C'est peut-être que l'onirisme, ici, se fait plus subtil, puisqu'il s'actualise principalement à travers des manifestations stylistiques créant une surcharge et un brouillage sémantiques porteurs d'ambiguïté. Toutefois, les nombreuses analogies et les multiples dédoublements dont Corriveau ponctue ses nouvelles conservent certainement une portée onirique. Quoi qu'il en soit, le fantastique onirique se voulant à la base une pratique hybride, il paraît tout à fait normal que son intensité varie : sa nature même, associée à une vision subjective, analogique, en marge de la norme et faisant appel à des procédés mixtes, lui interdirait, en principe, de se confiner à une grille fixe.

Il semble aussi que mes propres personnages et les récits dans lesquels ils évoluent rejoignent les êtres fuyants des nouvelles d'Aude, de Corriveau et de Dussault, en quête d'apaisement dans une dimension qui saurait mieux s'accorder à leur marginalité. Du moins, ma préoccupation pour l'espace ainsi que ma recherche d'une vision « autre » m'auront amenée à tenter de les représenter ainsi, à travers le fantastique onirique que j'estime moi aussi pratiquer.

En ce qui concerne mes choix narratifs, ils révèlent en partie l'influence de Dussault, mes récits alternant entre deux types de narrateurs et faisant montre d'une oscillation présent-imparfait, tout comme de variations dans la « densité » narrative. De même, la fréquentation des œuvres d'Aude et de Dussault m'a inspiré des narrateurs faisant peu état des affects des personnages ou, du moins, qui ne les traduisent pas avec force intensité. De même, l'économie du

discours direct que font les trois nouvelliers a influencé mon travail. Il m'apparaissait en effet difficile d'intégrer le dialogue à mes nouvelles, de peur, peut-être, de briser la « bulle » non référentielle que je tentais de créer.

Dans ma démarche d'écriture, je ne saurais passer outre l'importance des choix scripturaux associés à la focalisation. Toutefois, je n'avais pas systématiquement ou consciemment recours aux marqueurs de fantastique ou d'onirisme. À ce sujet, néanmoins, une stratégie m'a souvent servi à mettre en place le fantastique de mes récits : les focalisateurs, fort préoccupés par les lieux, les soumettent à leur regard, lequel tend à les « métamorphoser ». Ce procédé me semble se rapprocher d'un phénomène que j'ai observé après coup chez Corriveau, ce dernier utilisant beaucoup d'expressions, de phrases dont l'interprétation pose (un intéressant) problème : doit-on les interpréter au sens littéral ou figuré ? Dans mes nouvelles, j'ai tenté de recréer ce regard qui transforme les lieux à travers la comparaison, la métaphore et la personnification, cette dernière figure possédant un fort impact sur l'espace et ayant été notée chez Corriveau et Dussault. Une telle vision anthropomorphique colore ainsi la narration, lui conférant une part de fantastique. Dans mes textes, j'ai voulu qu'elle se manifeste jusqu'à l'intégration complète du protagoniste dans un univers « autre », s'effectuant sans résistance, un peu comme chez Aude.

Ma lecture des œuvres des trois nouvelliers a aussi fort probablement teinté mon travail, en ce qui concerne la spatialisation de *Comme des galets sur la grève*. J'ai en effet tenté de mettre en place des figures spatiales partielles et non complétives, liées à la focalisation problématique des protagonistes. Toutefois, mon choix de maintenir un lieu diégétique central risque de rendre l'espace plus tangible que dans les recueils d'Aude, de Corriveau et de Dussault.

Afin de créer le fantastique onirique dans mes nouvelles, je désirais, à l'image de ceux-ci, mettre à profit la nature des lieux plutôt que leurs agencements, et miser davantage sur la teneur

figurale de l'espace ainsi que sur les divers procédés de « démultiplication », de fragmentation, de répétition et d'analogie (tant au plan des lieux, des personnages que de la narration et de la focalisation), en vue de favoriser l'émergence du fantastique onirique. J'ai également voulu, à l'instar de Corriveau, élaborer un espace plutôt englobant, animé, tendant à absorber les protagonistes. Cependant, je crois que mes textes ne revêtent pas une aussi forte dysphorie que les siens.

Par ailleurs, dans *Comme des galets sur la grève*, le fantastique onirique prend différents visages d'une nouvelle à l'autre, la logique du rêve se voyant notamment concurrencée par celle de la mémoire, tandis que des phénomènes plus traditionnellement fantastiques se manifestent à l'occasion dans la diégèse.

Chose certaine, l'étude d'un corpus novellier plus vaste permettrait de mesurer si les conclusions de la présente thèse trouvent écho dans d'autres nouvelles relevant du fantastique onirique. De plus, l'étude de telles œuvres et de leurs stratégies de spatialisation pourrait certainement être bonifiée par une approche pragmatique. Les théories de la lecture sauraient sans contredit contribuer à une meilleure compréhension du fantastique onirique, dont l'effet doit certainement à sa réception par le lecteur et à l'interprétation qu'il livre du récit et de ses stratégies. La tendance de Corriveau à jouer sur le sens des mots le montre, le fantastique onirique découle autant de procédés textuels que de choix diégétiques. S'apparentant au mode de la diction, il implique une lecture associative, interprétative, plus « spatialisante » que « temporalisante ». Les travaux de Rachel Bouvet sur l'effet fantastique rattaché au plaisir de lecture, lui-même associé au décodage d'indéterminations présentes dans le texte, ont déjà offert des pistes en ce qui concerne les registres plus conventionnels du sous-genre. Nul doute que l'exploration pragmatique de sa variante onirique, particulièrement de ses stratégies de spatialisation, aurait beaucoup à offrir.

De même, comme le fantastique onirique se rattache à la perception subjective des protagonistes, comme il se veut représentation « décalée » du réel par le biais de procédés propres aux processus psychiques (ici, ceux de l'onirisme, analogiques, fragmentés et « dédoublants »), il serait certainement pertinent de pousser plus loin l'étude de cette hybridité en allant voir du côté du fonctionnement des romans s'inscrivant dans la lignée du « courant de conscience » (Cohn, 1981 : 23), piste déjà suggérée en ce qui a trait à l'onirisme par Jean-Daniel Gollut¹. Zarim Kassim, dans « Une lecture pragmatique de *Kamouraska*. Un roman de "stream of consciousness" ? » (1998), allie d'ailleurs les procédés du roman du courant de conscience aux théories de la lecture et détecte dans le roman d'Anne Hébert l'importance de l'« enchaînement par inférence » (1998 : 120) et de l'« enchaînement par association » (*loc. cit.*). Ce dernier serait favorisé par la présence, dans le récit, de « reprises lexicales » (*ibid.* : 123), d'une temporalité éclatée et peu précise, d'agencements narratifs rappelant la « technique cinématographique » (*ibid.* : 125) de la surimpression, de « changements énonciatifs » et de focalisation (*ibid.* : 126) et, finalement, d'une « structure syntaxique hachée » (*ibid.* : 103). Devant cette manifeste parenté entre le discours intérieur, l'onirisme et le fantastique, il y aurait tout lieu de s'interroger sur ce qui différencie les stratégies textuelles du fantastique onirique de celles du discours intérieur. En d'autres termes, comment départager la subjectivité du focalisateur dans un contexte de fantastique onirique de celle du focalisateur qui s'exprime simplement sous forme de discours intérieur ?

Ici, le fantastique onirique a été exploré dans le cadre de textes nouvelliers pris isolément. Toutefois, à la lumière de mon propre travail de création, je pense que les questions du recueil et de la cotextualisation deviennent incontournables dans l'étude de ce registre, entre autres dans sa façon de recréer les lieux. Le recueil homogène me semble offrir la possibilité, par les liens se

¹ Voir, à ce sujet, la page 155 du chapitre 1.

tissant entre les textes, d'accentuer les stratégies d'analogies, de dédoublements, de mise en abyme et de fragmentation caractéristiques du fantastique onirique et de sa spatialisation. Une telle étude, exigeant d'abord qu'on identifie un corpus suffisant de recueils, constitue à mes yeux une voie favorable à l'enrichissement de l'étude du fantastique onirique dans le genre nouvellier ainsi que de sa spatialisation, et ce, tant dans une perspective critique que de recherche-crédation.

De même, le fantastique onirique gagnerait à être étudié dans des œuvres romanesques, afin de vérifier si les stratégies propres à la mise en place de ses espaces varient dans le cas de récits plus longs, présentant une intrigue complexe ainsi qu'une plus grande quantité de lieux et de personnages. Je songe entre autres au récit *L'imaginaire de l'eau* (2002) de Danielle Dussault ou aux romans *La chaise au fond de l'œil* (1997 [1979]) d'Aude et *La maison des temps rompus* (2008) de Pascale Quiviger, toutes des œuvres où affleurent le fantastique et l'onirisme et où, il n'est pas vain de le préciser, l'espace joue un rôle déterminant.

En bout de course, l'exploration de la spatialisation dans les nouvelles fantastiques oniriques d'Aude, de Corriveau et de Dussault m'a permis de jeter un regard neuf sur le fonctionnement de textes « impurs », souvent délaissés par la critique. Par le fait même, j'ai pu constater à quel point l'écriture nouvellière s'avère le lieu d'un travail soutenu alliant tous les plans du langage, et dans quelle mesure l'espace pouvait y devenir capital. Chez les auteurs retenus, ainsi que dans mon recueil, le fantastique onirique s'envisage comme étant une pratique scripturale étroitement associée à la spatialisation des textes, les lieux fondant l'élaboration même d'un réseau d'analogies, de mises en abyme et de dédoublements illustrant la quête d'un sujet désireux de s'extraire d'un réel aliénant, pour habiter un univers plus accordé à sa « déviance ». Mais, plus encore, j'ai eu l'occasion de mettre en lumière ma propre pratique, ma propre fascination pour la nouvelle, l'espace et le fantastique, tous indissociables de la question de la perception, bref, de *mon* regard sur le réel, qui cherche constamment à y déchiffrer l'ailleurs,

l'« autre ». Si j'ignore quelles pistes mon écriture empruntera dans le futur, je suis cependant convaincue que je continuerai à tenter de mettre en mots ce regard duel par lequel je scrute le monde, par lequel j'inscris peu à peu la marque de mon existence. Comme l'empreinte de ma main sur du verre glacé. Comme une pierre jetée dans les vagues. Comme des galets sur ma grève privée.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude

- AUDE (2007), « Les voyageurs blancs », in *Banc de Brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, [1987], Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche » : 39-46.
- (2007), « Soie mauve », in *Banc de Brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, [1987], Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche » : 53-59.
- (2007), « La montée du loup-garou », in *Banc de Brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, [1987], Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche » : 61-69.
- (2007), « Fêlures », in *Banc de Brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, [1987], Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche » : 91-93.
- CORRIVEAU, Hugues (1994), « Botaniste et dessinateur » in *Courants dangereux*, Québec, L'instant même : 13-25.
- (1994), « Mademoiselle Daniélou » in *Courants dangereux*, Québec, L'instant même : 47-54.
- (1994), « Le rendez-vous du jardin des morts » in *Courants dangereux*, Québec, L'instant même : 55-59.
- (1994), « Si petite dans la nuit », in *Courants dangereux*, Québec, L'instant même : 61-65.
- DUSSAULT, Danielle (1994), « Le pyjama bleu », in *L'alcool froid*, Québec, L'instant même : 19-25.
- (1994), « Mea culpa », in *L'alcool froid*, Québec, L'instant même : 33-40.
- (1994), « Le rêve au bout des yeux », in *L'alcool froid*, Québec, L'instant même : 101-106.
- (1996), « Un signe de la main », in *Ça n'a jamais été toi*, Québec, L'instant même : 61-63.

Autres fictions, poésie

ANDERSEN, Hans Christian (1977), *La reine des neiges*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », n° 18.

AUDE (1997), *La chaise au fond de l'œil*, [1979], Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche ».

----- (2007), « Le cercle métallique », in *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, [1987], Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche » : 17-23.

CORRIVEAU, Hugues (1991), « Le village près de Göteborg », in *Autour des gares*, Québec, L'instant même : 211-212.

COTNOIR, Louise (2003), « Arrachement », in *Carnet américain*, Québec, L'instant même : 55-60.

DAVID, Carole (2001), « Le couloir d'éternité », in *Histoires saintes*, Montréal, Les Herbes rouges : 59-66.

DE LA MARE, Walter (1993), *L'Amandier*, trad. et préface de Dominique Bertrand et Marianne Tomi, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », n° 108.

DUSSAULT, Danielle (1994), « La chambre », in *L'alcool froid*, Québec, L'instant même : 51-53.

----- (1994), « L'étrangère du silence », in *L'alcool froid*, Québec, L'instant même : 55-68.

----- (2002), *L'imaginaire de l'eau*, Québec, L'instant même.

HÉBERT, Anne (1982), *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 141.

JACKSON, Shirley (1979), *Maison hantée*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le masque fantastique ».

JAMES, Henry (1976), *Le tour d'écrou*, précédé de *Les papiers de Jeffrey Aspern*, trad. de M. Le Corbeiller, Paris, Stock, coll. « NCC fantastique ».

LEGAULT, Anne (1994), « Peck », in *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même : 57-89.

LE GUIN, Ursula K. (1984), *L'autre côté du rêve*, Paris, Presses Pocket, coll. « Science-fiction ».

----- (1992), *Searoad. Chronicles of Klatsand*, New York, Harper Perennial.

MASSICOTTE, Sylvie (1993), « *La autobús* », in *L'œil de verre*, Québec, L'instant même : 107-109.

QUENEAU, Raymond (1981), *Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

QUIVIGER, Pascale (2001), « Ni sols ni ciels », in *Ni sols ni ciels*, Québec, L'instant même : 93-135.

----- (2008), *La maison des temps rompus*, Montréal, Boréal.

STEVENSON, Robert Louis (1980), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Mahwah, Watermill Press.

TOLKIEN, John Ronald Reuel (1972), *Le seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Pocket », n° 2657-2659, 3 vol.

VALÉRY, Paul (1952), *Charmes*, Paris, Gallimard coll. « NRF ».

WATTEAU, Monique (1956), *La nuit aux yeux de bête*, Paris, Plon.

YANCE, Claude-Emmanuelle (1991), « À chacun sa chimère », in *Alchimie de la douleur*, Montréal, Boréal : 73-77.

Ouvrages théoriques et essais

BACHELARD, Gaston (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences ».

----- (1960), *L'eau et les rêves*, [1942], Paris, José Corti.

BARONIAN, Jean-Baptiste (2000), *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*, Tournai, La Renaissance du livre, coll. « Les maîtres de l'imaginaire ».

BESSIÈRE, Irène (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes ».

BONNEFOY, Yves (1972), *L'arrière-pays*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », vol. 17.

BOURNEUF, Roland (1997), *Venir en ce lieu*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».

BOUVET, Rachel (2007), *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, [1998], Québec, Presses de l'Université du Québec.

- BOYER, Marc (2004), *L'espace et le fantastique. Étude de la spatialisation dans quelques nouvelles de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M. A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BOZZETTO, Roger (2001), *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique ».
- (2005), *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique ».
- CANOVAS, Frédéric (2000), *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan.
- CHAMPAGNE, Blanche (1997), *La femme de gouttière*, recueil de nouvelles, suivi de *L'évolution de l'espace féminin dans des nouvelles québécoises des années 1954-1992*, thèse (Ph. D.), Québec, Université Laval.
- CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, [1969], Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins ».
- COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- CORRIVEAU, Hugues (2001), *Pour et parce que*, Québec, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire ».
- (2003), *Hors frontières*, Montréal, Leméac, coll. « ici l'ailleurs ».
- DESLAURIERS, Camille (2003), *Femme-boa (nouvelles) : Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), thèse (Ph. D.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- DESMEULES, Georges (1997), *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».
- DÉSY, Jean (1991), *La rêverie du froid*, Sainte-Foy / Québec, La liberté / Le Palindrome.
- (2002), *Du fond de ma cabane. Éloge de la forêt et du sacré*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche ».
- DULA-MANOURY, Daiana (2004), *Queneau, Perec, Butor, Blanchot. Éminences du rêve en fiction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires ».
- FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun ».

- FREUD, Sigmund (1987), *L'inquiétante étrangeté*, [1933], trad. de Marie Bonaparte et E. Marty, introduction et commentaires de François Stirn, Paris, Hatier, coll. « Profil philosophie », n° 722.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GOLLUT, Jean-Daniel (1993), *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun ».
- GRIVEL, Charles (1992), *Fantastique-Fiction*, coll. « Écriture », Paris, PUF.
- GROJNOWSKI, Daniel (2000), *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université - Lettres sup. / Lire ».
- GROSSMAN, Simone (2006), *Regard, peinture et fantastique au Québec*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».
- HALL, Edward. T. (1971), *La dimension cachée*, [1966], Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- ISSACHAROFF, Michael (1976), *L'espace et la nouvelle*, Paris, José Corti.
- JACCOTTET, Philippe (1970), *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- JONES, Richard (2001), *Haunted Britain and Ireland*, London, New Holland Publishers.
- LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».
- LE GUENNEC, Jean (2002), *États de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché ».
- LORD, Michel (1995), *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du CRELIQ », série « Études ».
- LOTMAN, Iouri (1973), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- LOUVEL, Liliane et Claudine Verley (1993), *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Amphi 7 ».
- MASSICOTTE, Sylvie (2002), *Au pays des mers*, Montréal, Leméac, coll. « ici l'ailleurs ».
- MELLIER, Denis (1999), *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 26.

- MEURGER, Michel et Claude Gagnon (1982), *Monstres des lacs du Québec*, Montréal, Stanké.
- MILLY, Jean (1992), *Poétique des textes*, Paris, Nathan, coll. « Fac. », Série « littérature ».
- MILNER, Max (1982), *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF.
- MORIN, Lise (1996), *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du CRELIQ », série « Études ».
- NEPVEU, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- NINIO, Jacques (1991), *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, Odile Jacob, coll. « Points ».
- PELLERIN, Gilles (1997), *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».
- PELLETIER, Lise (1990), *Le récit fantastique féminin*, Québec, Université Laval, Les Cahiers de recherche du GREMF.
- PONNAU, Gwenhaël (1987), *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Littératures ».
- POULIN, Aline (2001), *Le récit poétique ou Les figures d'un mythe personnel : théorie, fiction et journal*, thèse (Ph. D), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- RICHTER, Anne (2002), *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Les maîtres de l'imaginaire ».
- STEINMETZ, Jean-Luc (2003), *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n° 907.
- SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la s.-f. : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 73.
- TRITTER, Valérie (2001), *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & Études ».
- VAX, Louis (1965), *La séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Histoire de la philosophie et philosophie générale ».
- (1970), *L'art et la littérature fantastiques*, [1960], Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n° 907.

- (1979), *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF.
- VIEGNES, Michel (2006), *Le fantastique. Introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie*, Paris, GF Flammarion, coll. « GF corpus – Lettres », n° 3075.
- WEISGERBER, Jean (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée ».
- WOOLF, Virginia (1962), *L'art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».

Études et articles publiés dans des collectifs, des revues ou des journaux

- [s.a.] (2002), « Danielle Dussault à l'Université de Toulouse », *Le Courrier Frontenac*, septembre : D-10.
- AUDE (1999), « La fulgurante », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, n° 4, automne : 872.
- (2006), « Autoportrait transgénique », *Lettres québécoises*, n° 124, hiver : 6-7.
- AUGUST, Dorota (1982), « L'espace du secret dans *L'automne à Pékin* », in Michel Crouzet (dir.), *Espaces romanesques*, Presses universitaires de France : 27-45.
- BERQUE, Augustin (2003), « Lieu », in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin : 555-556.
- BORDELEAU, Francine (1999), « Hugues Corriveau : l'appel de la perversité », *Lettres québécoises*, n° 93, printemps : 9-11.
- (2002), « Les fables d'un ironiste », *Lettres québécoises*, n° 105, printemps : 37.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1992), « Introduction », *Le recueil de nouvelles*, Montréal, Fides : 7-22.
- BOURASSA, Lucie (1998), « L'entrelacs temporel et le "récit poétique" », dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », n° 8 : 269-312.
- BOURNEUF, Roland (1995), « La nouvelle et le rêve », in Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, Frasne / Echternach / Québec, Phi / Canevas / L'instant même* : 165-172.
- (1996), « Sur la vraie nature des choses », *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver : 101-105.

- BRULOTTE, Gaëtan (2001), « Cartographie de la nouvelle québécoise contemporaine », *LittéRéalité*, vol. 13, n° 2 : 59-85.
- (2002), « Espace et sexuation dans la nouvelle québécoise contemporaine », in Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littératures » : 117-137.
- CALAND, Fabienne Claire (2003), « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littératures et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains » : 453-461.
- CARMIGNANI-DUPONT, Françoise (1981), « Fonction romanesque du récit de rêve », *Littérature*, n° 43, octobre : 57-74.
- CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture novellière », in Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal / Toronto, XYZ / GREF, coll. « Documents / Dont actes », n° 10 : 35-48.
- (1996), « L'espace fantastique comme espace vécu : à propos de "Stryges" de Daniel Sernine », *Tangence*, n° 50 : 55-69.
- (2007), « Écrire des nouvelles fantastiques au Québec : écrire dans une triple marginalité », in *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres ».
- CAYOUILLE, Pierre (1994), « L'écriture jubilante », *Le Devoir*, 2 avril : D-2.
- CHAREYRE-MÉJEAN, Alain et Robert Conrath (1988), « Nuances de la peur. Henry James ou l'innocence fantastique », *Europe*, n° 707, mars : 55-63.
- CHARTRAND, Robert (2000), « Brouillard sur la ville », *Le Devoir*, 4 mai : D-4.
- CLANCIER, Anne (1996), « Le paysage et les rêves », in Françoise Chenet (dir.), *Le paysage et ses grilles. Colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques » : 181-191.
- CLOUTIER, Georges-Henri (1991), « L'inconnu du fantastique-express », *Solaris*, n° 98, automne : 37.
- CORRIVEAU, Hugues (1999), « Du formalisme ou des jeux formels », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, n° 4, automne : 939.
- CÔTÉ, Lucie (1994), « Les dérèglements d'Hugues Corriveau », *La Presse*, 3 avril : B-3.

- COYAULT, Sylviane (2000), « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », in Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges : 41-58.
- DESMEULES, Christian (2003), « Méandres de la folie », *Le Devoir*, 23 février : F-3.
- DESMEULES, Georges (1997), « Traitements symbolistes du corps », *Québec français*, n° 107, automne : 84-86.
- DESSUREAULT, Claude (1994a), « Hugues Corriveau. Jeux interdits », *Voir*, vol. 1, n°2, avril : 12.
- (1994b), « Danièle Dussault. Éloge de la folie », *Voir*, vol. 8, n°27, 2 juin : 12.
- EZQUERRO, Milagros (1988), « L'espace sans lieu », in Milagros Ezquerro (dir.), *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « hespérides » : 185-193.
- FECTEAU, Nelson (1994), « Second recueil de nouvelles pour Danielle Dussault », *La Tribune*, 20 mai : [s. p.].
- FOURNIER, Danielle (2000), « Univers parallèles », *Arcade*, n° 50, automne : 91-93.
- FRANK, Joseph (1972), « La forme spatiale dans la littérature moderne », *Poétique*, n° 10 : 244-266.
- GLENNON-IMBERT, Jean-Philippe (1995), « Écriture et espace dans la nouvelle féminine », in Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, Frasne / Echternach / Québec, Phi / Canevas / L'instant même* : 151-158.
- GROSSMAN, Simone (2005), « Rêve et fantastique au Québec », in Philippe Mottet & Sylvie Vignes-Mottet (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, (*Littératures*, n° 52) : 39-52.
- GULLENTOPS, David (1998), « L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlinck », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3 : 93-106.
- KASSIM, Zarim (1998), « Une lecture pragmatique de *Kamouraska*. Un roman de "stream of consciousness" ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1 : 119-131.
- LAHAIE, Christiane (1995), « Du fantastique littéraire au fantastique filmique : une question de point de vue ? », *CinémaS*, vol. 5, n° 3, printemps : 45-63.
- (2001), « L'écriture novellière et la (non) représentation du lieu », in Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique*, Québec, Nota bene : 85-109.

- (2003), « Configurations spatiales et structures mémorielles dans la nouvelle littéraire », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littératures et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains » : 507-515.
- (2007), « Aude ou le réel voilé », préface à *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche » : 7-15.
- LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver : 111-121.
- LANIEL, Carole-Andrée (1992), « "Faire des choses qui valent la peine d'avoir un corps..." », *La Presse*, 3 mai : C-5.
- LAURIN, Danielle (1999), « Aude et son double », *Elle Québec*, n° 121, septembre : 62-64.
- LESAGE, Marie-Christine (2000), « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », in Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, David : 175-203.
- LORD, Michel (1992), « Fantômes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2 : 299-321.
- (1993), « L'écriture fantastique au Québec depuis 1980 », *Présence francophone*, n° 42 : 159-178.
- (1994a), « Quelques coups de scalpel bien assenés », *Lettres québécoises*, n° 75, automne : 45.
- (1994b), « Charles Grivel. *Fantastique-Fiction* », *Études Littéraires*, vol. 26, n° 3 : 143-148.
- (1997a), « Émotion, invention et irrévérence », *Lettres québécoises*, n° 87, automne : 33-34.
- (1997b), « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative brève au Québec de 1940 à 1990 », in Michel Lord et André Carpentier (dir.), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 19 : 107-128.
- (1998), « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », *Québec français*, n° 108, hiver : 79-82.
- (1999), « Le collectionneur de fragments. Notes sur un nouvellier baroque : Hugues Corriveau », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, n° 4, automne : 941-953.

- (2006a), « Être et naître par l'écriture », *Lettres québécoises*, n° 124, hiver : 8-11.
- (2006b), « Aude : faire éclater les frontières du réel », *Lettres québécoises*, n° 124, hiver : 12-13.
- MARCOTTE, Gilles (1998), « Des nouvelles d'Aude. Une écriture remarquable », *L'Actualité*, vol. 23, n° 11, janvier : 72.
- MARTEL, Réginald (1987), « *Banc de brume* : un livre sur une corde, qui ne bascule ni d'un côté, ni de l'autre », *La Presse*, 18 avril : E-3.
- (1994), « Un univers entre rêve et réalité », *La Presse*, 24 avril : B-4.
- (1996), « L'art allusif et élusif de Corriveau », *La Presse*, 29 septembre : B-3.
- (1999), « Le Bien et le Mal, ce couple bagarreur », *La Presse*, 18 avril : B-4.
- MIGNEAULT, Béatrice (1996), « *Courants dangereux*. Hugues Corriveau », *Fusion*, vol. 1, n° 6, avril : 19.
- PARATTE, Henri-Dominique (1993), « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs », in Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal / Toronto, XYZ / GREF, coll. « Documents / Dont actes », n° 10 : 15-33.
- PARIZEAU, Alice (1986), « Claudette Charbonneau-Tissot : une femme, une voix, un univers », *La Presse*, 9 juin : B-4.
- PÉAN, Stanley (1999), « Zen de vie », *La Presse*, 12 septembre : B-2.
- (2001), « *Troublant* », *Le Libraire*, n° 13, hiver : 14.
- PLEAU, Michel (2001), « Écrire un poème : expérience et rencontre », in Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique*, Québec, Nota bene : 111-117.
- PRINCE, Nathalie (2003), « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littératures et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains » : 431-439.
- RICHTER, Anne (1995), « Présentation », dans *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- RONEN, Ruth (1990), « La focalisation dans les mondes fictionnels », *Poétique*, n° 83, septembre : 305-322.

- SHARPE, Ella (1972), « Mécanismes du rêve et procédés poétiques », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 5 : 102-114.
- TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », in Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, (*Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 18, 1^{er} semestre) : 9-78.
- THÉRIAULT, Marie José (1987), « Un livre pour tester la conscience », *Lettres québécoises*, n° 47, septembre : 30-31.
- TODOROV, Tzvetan (1981), « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- TREMBLAY, Régis (1991), « Hugues Corriveau voulait tordre le cou de Proust ! », *Le Soleil*, 11 mai : F-9.
- VAUTHIER, Éric (2005), « La cruauté chez les nouvellistes québécoises de la fin du XX^e siècle », in Philippe Mottet & Sylvie Vignes-Mottet (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, (*Littératures*, n° 52) : 53-69.
- VOISARD, Anne-Marie (1994), « Bientôt un 20^e titre chez Noroît, "L'Enfance". Hugues Corriveau est un auteur prolifique et "très indiscipliné" », *Le Soleil*, 5 avril : C-5.
- (1996), « Danielle Dussault. La vie cachée des femmes », *Le Soleil*, 26 octobre : D-9.
- (1997), « La vie, rien d'autre », *Le Soleil*, 30 mars : B-9.
- YOKEN, Melvin B. (1989), « Claudette Charbonneau (Aude) », *Entretiens québécois*, Montréal, Pierre Tisseyre, vol. 2 : 133-151.
- ZWICKY, Beatrix (2003), « L'espace pictural dans le récit fantastique : d'un tableau invisible à un texte illisible », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littératures et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains » : 607-613.

Sites internet consultés

- [s.a.] (2009), « *Requiem* [Gabriel Fauré] » *Encyclopédie Microsoft® Encarta®*, [En ligne], <http://fr.encarta.msn.com> (page consultée le 13 juillet 2009).
- Association Mémoire des Salles-sur-Verdon (2009), *Un site, une histoire. Les Salles-sur-Verdon*, [En ligne], 27 juin 2009, <http://www.lessallesurverdon.com> (page consultée le 9 juillet 2009).

TURGEON, Louise (2002), « *L'Imaginaire de l'eau* », *Planète Québec*, [En ligne], décembre, [http://planete.qc.ca / culture / livres / quebecois / quebecois-15122002-50881.html](http://planete.qc.ca/culture/livres/quebecois/quebecois-15122002-50881.html) (page consultée le 9 juillet 2009).

Annexe 1

GRILLE D'ANALYSE : L'ESPACE DANS LA NOUVELLE FANTASTIQUE ONIRIQUE

Stratégies narratives générales	Niveaux de récits (s'il y a lieu) : - récit premier - récits seconds - variations dans les temps de verbes
	Types de narrateur / de narration : - autodiégétique / homodiégétique / hétérodiégétique - personnage racontant au « il », au « je »
	Types de focalisation : - omniscient - interne, externe, zéro
Stratégies de spatialisation générales	Types de figures spatiales, d'agencements et de configurations

Procédés propres à la nouvelle et à la spatialisation nouvelle	Hybridité poésie / narration
	Brièveté et concision ; discours elliptique
	Présence de lieux « pré-codés »
	Toponymie restreinte Indétermination spatiale

Procédés propres au fantastique et à son espace	Surgissement du surnaturel dans un univers réaliste ; solitude du protagoniste, investissement problématique de l'espace
	Nature des lieux diégétiques : « englobants », métonymiques (« miroirs » du protagoniste), organiques
	Éléments formels : - subjectivité vs objectivité de la narration / focalisation - présence de modalisation - présence de connotateurs de fantastique - prédominance du « visuel », de procédés « cinématographiques »

Procédés propres à l'onirisme	Présence d'une structure analogique plutôt que logique, de mises en abyme, de répétitions ou de juxtapositions
	Teneur métaphorique, symbolique ou mythique de l'intrigue, des lieux diégétiques et des mouvements / déplacements du protagoniste
	Représentation de processus psychiques : parataxe, morcellement, indices textuels du rêve