

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

« Les figures de la récurrence dans *Le Testament français* d'Andreï Makine suivi de *Marcher à côté de soi* (création) »

Mémoire en études françaises

par

MARIE-CHRISTINE RICHARD
Bachelière ès sciences (génie physique)

Maîtrise (études françaises)

@Marie-Christine Richard 2012



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: 978-0-494-88801-8

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-88801-8

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

LES FIGURES DE LA RÉCURRENCE DANS *LE TESTAMENT FRANÇAIS* D'ANDREÏ
MAKINE suivi de
MARCHER À CÔTÉ DE SOI (Création)

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Boisclair

Hélène Guy

Pierre Hébert (Directeur)

Sommaire

Ce mémoire de maîtrise en études françaises s'inscrit dans une perspective d'apprentissage de l'art d'écrire de la fiction par l'étude de la forme d'une œuvre reconnue, en l'occurrence *Le Testament français* d'Andreï Makine.

Dans la première partie du mémoire, j'analyse l'emploi dans ce roman de trois formes liées à la récurrence — le retour au point de départ, l'itération et la répétition — pour tenter de comprendre comment elles fonctionnent et quel effet elles produisent. J'espère ainsi d'une part régler un problème d'écriture dans une de mes nouvelles, *Le Seuil*, et, d'autre part, m'appropriier ces formes afin de les intégrer à ma palette fictionnelle.

La deuxième partie, *Marcher à côté de soi*, comprend neuf nouvelles sur la thématique de l'aliénation de soi. Lors de leur écriture, ou de la réécriture dans le cas du *Seuil*, j'ai tenté d'intégrer ce que la réflexion sur la forme de la fiction entamée avec l'analyse du *Testament français* m'a permis de comprendre, notamment l'équilibre entre dire et donner à voir, le rôle de la thématique dans la transition entre les segments et l'emploi du retour au point de départ.

Mots clés : Andreï Makine, *Le Testament français*, itération, répétition, retour au point de départ.

Remerciements

Merci d'abord à mon directeur, Pierre Hébert, d'avoir accepté de me diriger, et ce, en y mettant toute l'intelligence qui est la sienne. Merci aussi à Frank, qui a toujours cru, malgré mes grogneries, mes tergiversations et mes doutes qu'un jour je mènerais à bien ce mémoire.

Table des matières

Sommaire	i
Remerciements	ii
Introduction générale.....	1
État de la question	5
Répétition, itération et retour au point de départ.....	5
Études du <i>Testament français</i>	9
Relation entre le travail de structuration du texte et la création littéraire	13
Objectifs et hypothèse de recherche.....	16
Méthodologie	16
Contribution du mémoire à l'étude du <i>Testament français</i>	20
Étude du Testament français	20
Emploi du « retour au point de départ ».....	24
Segments	24
Chapitres.....	26
Partie.....	30
Roman	31
Boucles enchâssées.....	33
Emploi de l'itération.....	33
Répétition d'événements autour desquels s'articule le récit premier.....	36
Conclusion de l'étude.....	42
Marcher à côté de soi	46

Le seuil	47
Révision de la nouvelle <i>Le Seuil</i> en appliquant les conclusions de l'étude du <i>Testament français</i>	53
Le lit interactif.....	57
Conte de fées revu et corrigé.....	62
Mardi midi.....	66
Samnang	67
Cris du silence	72
Talons hauts.....	79
La voix de sa maîtresse	81
Rue transversale	83
Conclusion du mémoire	87
Annexe : Version préliminaire de la nouvelle <i>Le Seuil</i>	93
Bibliographie.....	103

Liste des figures

Figure 1	Premier niveau d'organisation de la narratologie de Genette	6
Figure 2	Relations de répétition en narratologie.....	7
Figure 3	Exemple de fiche	17

Introduction générale

Ce mémoire de maîtrise en études françaises s'inscrit dans une perspective d'apprentissage de l'art d'écrire¹ de la fiction. Il comprend deux volets, soit une étude et un recueil de nouvelles. Les racines de l'étude sont profondes et multiples, mais à la surface elle a germé d'un problème d'écriture dans la première mouture de ma nouvelle *Le Seuil* dans laquelle un fossé séparait mes intentions du texte réel. J'aurais voulu mettre en scène dans cette nouvelle une femme prise dans des ornières, j'aurais aimé décrire la répétition incessante des mêmes gestes ou des mêmes pensées jusqu'à l'obsession pour montrer que le personnage tourne en rond dans la souricière de ses états d'âme... Mais, sans que je sache vraiment pourquoi, le résultat était répétitif, voire lassant. Comme je tenais beaucoup à ce texte, je voulais comprendre comment procéder pour qu'il en soit autrement. J'ai donc cherché cette réponse en étudiant un exemple réussi de ce que j'aurais souhaité accomplir et il m'a semblé qu'Andreï Makine créait dans *Le Testament français* l'effet que je visais. J'ai tenté de lire Makine en « écrivain » comme le définit Janet Burroway, auteure d'un manuel classique sur l'écriture de fiction, *Writing Fiction* :

Each story at the end of a chapter in this book will be followed by a few suggestions for discussion that ask not What does this story mean? but How does this story work? Learning to read as a writer involves focusing on the craft, the choices and the techniques of the author. This is an ongoing and sometimes difficult task, both because we are trained to interpret and search for theme rather than to focus on form, and because the two tasks can never be wholly separated: There must be some sense of what does this do? before we can ask how does it do it? » (Burroway 2000 : 45).

Ma question au point de départ était : « comment Makine crée-t-il une impression de circularité dans son roman? », car c'est ainsi que j'ai d'abord nommé ce que je ressentais en lisant *Le Testament français*. J'ai émis l'hypothèse que cette impression prenait naissance dans le

¹ Je désigne par « art d'écrire » ce que les anglophones appellent « craft », à savoir la compétence, les habiletés techniques ou encore le métier.

traitement du temps du récit et j'ai entrepris une analyse des retours en arrière² — leur insertion dans le récit, leur fonction, leur rapport avec le récit premier, et ainsi de suite. Or, en analysant le roman, j'ai éprouvé un malaise parce que la réponse qui s'ébauchait n'avait pas la forme attendue. D'abord, j'ai été surprise de découvrir que la contribution des retours en arrière à l'effet de circularité était bien mince. Ensuite, en me plongeant plus à fond dans l'analyse, je n'étais pas sûre de savoir ce que « circularité » voulait dire. J'ai cherché une définition de « circularité » à laquelle j'aurais pu confronter le roman par la suite, mais ce que j'ai pu rassembler m'a laissée sur ma faim. Oui, j'ai découvert des pistes dont je me suis servie tels l'emploi du retour au point de départ ou la notion de cycle; toutefois, l'arrimage entre mon ébauche de définition et *Le Testament français* posait problème, car il manquait entre le texte et les éléments de définition des liens forts qui, une fois mis au jour, m'auraient permis d'écrire avec satisfaction « CQFD³ » à la fin de mon exposé. Mais surtout, certains phénomènes intéressants dans le texte refusaient d'entrer dans la définition, quel que soit mon angle d'approche. Je me suis finalement rendu compte que j'observais un usage fascinant tantôt de l'itération, tantôt de la répétition⁴, tantôt de retours au point de départ. Puisque je n'ai pas réussi à sortir la circularité de l'ombre, je l'y ai laissée pour braquer le projecteur sur ces figures que j'ai regroupées sous le vocable de récurrence, que j'emploie dans l'acception courante, à savoir : « Retour, répétition. — Phénomène répétitif. » (Robert 1996 : « récurrence »).

Ainsi, cette étude porte sur l'emploi dans *Le testament français* de trois figures du discours narratif liées à la récurrence. Elle tire ses grandes lignes de mes tâtonnements : l'étude du retour

² J'évite le terme *analepse* à dessein, car je tiens à employer des termes savants seulement quand c'est nécessaire, ce qui n'est pas le cas ici parce le synonyme « retour en arrière » renvoie au même signifié.

³ Cet acronyme, que l'on inscrit à la fin d'une preuve en mathématiques ou en logique, signifie « ce qu'il fallait démontrer ».

⁴ J'ai opté pour le terme répétition plutôt que réduplication, un terme emprunté à la linguistique, pour deux raisons. D'une part, il semble que « répétition » soit plus fréquent. D'autre part, « réduplication » est, d'après ma compréhension, associé à l'analyse postmoderne de Janet Paterson dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Or, bien que *Le Testament français* se prête bien à cet angle d'analyse, ce n'est pas celui que j'ai retenu ici.

au point de départ vient de mes tentatives de définition de la circularité alors que mes observations sur le recours à l'itération et à la répétition sont issues de l'étude du temps du récit tel que défini par Genette dans sa narratologie.

Qu'est-ce que j'entends par figure du discours narratif? Il s'agit de figures au sens où Olivier Reboul les définit, c'est-à-dire « Un procédé de style permettant de s'exprimer d'une façon à la fois libre et codifiée. *Libre* en ce sens qu'on n'est pas tenu d'y recourir pour communiquer [...]. *Codifiée*, car chaque figure constitue une structure connue, repérable, transmissible. » (Reboul 1991 : 121). En outre, ces figures se déploient ici sur des unités de texte de plusieurs paragraphes; ce sont des figures macrostructurales, c'est-à-dire que leur détection dépend du contexte, car elles « ne s'imposent pas d'emblée à réception pour que le discours soit acceptable; elles sont donc rarement certaines; elles sont peu isolables sur des éléments formels précis ou, si elles sont isolables, demeurent en cas de changement de ces éléments » (Molinié 1996 : 243).

Je fais le pari dans ce mémoire que l'analyse d'un roman par la lorgnette de l'emploi de « structures connues, repérables, transmissibles » me permettra d'améliorer mes propres productions. Pourquoi en serait-il ainsi? Je m'inspire d'abord d'un essai de Collins (et collaborateurs) sur l'apprentissage de la lecture, de l'art d'écrire et des mathématiques dans lequel les auteurs affirment que : « students are unable to make use of potential models of good writing acquired through reading because they have no understanding of the strategies and processes required to produce such texts. » (Collins et coll. 1989 : 455). Je suppose que l'inverse de cette affirmation est vrai, à savoir qu'une meilleure compréhension des stratégies et des méthodes d'écriture permet de mieux s'imprégner des qualités des textes bien écrits. Par ailleurs, une attention soutenue à la forme des écrits est une stratégie d'apprentissage que j'ai utilisée avec succès par le passé. C'est en effet en mettant l'accent sur la structuration des marches à suivre, des définitions et des différents blocs de texte qui forment un guide de l'utilisateur que j'ai appris mon métier de rédactrice technique. J'ai beaucoup travaillé la structure dans l'exercice de mes fonctions et j'y accorde une grande importance, car il me semble qu'elle peut contribuer à l'accessibilité et à la clarté d'un texte. Il n'est donc pas étonnant que je tente ici d'aborder un sujet auquel j'ai déjà beaucoup réfléchi, mais sous un angle nouveau, celui de la structuration de textes de fiction. Je fais mien l'énoncé de Madison Smartt Bell dans la préface de *Narrative*

Design : « The particular thesis of this book is that form or structure (hereinafter designated as ‘narrative design’) is of first and final importance to any work of fiction » (Bell 1997 : xi). Plus loin, Bell renchérit :

But form is primary, whatever defines it. [...] All other elements are melodic, not structural. You must learn to play melodies, too. But the form of a work is its skeleton, if not its heart. There is the articulating armature, and if it is absent, or if too much is wrong with it, no quantity of fine writing will bring the work to life—the story will not stand or walk or live. (Bell 1997 : 22)

Bien qu’il soit de bon ton d’affirmer que la forme et le fond ne peuvent pas être dissociés, j’ai quand même tenu à aborder l’analyse sous l’angle de la structuration d’un texte, donc de la forme, car il me semble évident que c’est le propre de l’analyse de séparer les parties d’un tout. Par ailleurs, j’adopte le point de vue du *Dictionnaire du littéraire*, selon lequel « Cette distinction de la forme et du fond, aujourd’hui récusée, ne s’en trouve pas moins reconduite sous des conceptualisations diverses : telles les oppositions signifiant/signifié, récit/histoire, ou l’affirmation devenue lieu commun de la *forme comme contenu* [...] .» (Aron, Saint-Jacques et Viala 2001 : 234). Je participe donc à cette « reconduction » en portant mon attention sur « comment c’est écrit » plutôt que sur « ce qui est dit ».

Avant d’aborder l’état de la question, je tiens à souligner que l’étude du *Testament français* proposée ici s’inscrit résolument dans une démarche de création littéraire. Qu’est-ce que je veux dire par là ? Je me permets de citer encore une fois le *Dictionnaire du littéraire* : « Dans son acception stricte, « création » serait à entendre comme écriture d’un texte à tous égards original, mais dans la pratique, la création littéraire contient toujours une part de reprise de modèles antérieurs. » (Aron, Saint-Jacques et Viala 2001 : 121). Ainsi, cette étude vise à mettre au jour des modèles antérieurs, à savoir l’emploi que fait Makine de certaines figures liées à la récurrence, et ce, afin nourrir ma propre création. Ce faisant, je me préoccupe peu de découvrir des connaissances nouvelles sur la littérature. Ma démarche est fondamentalement subjective et non scientifique, car je n’adopte pas la posture d’une observatrice neutre qui étudie un système de l’extérieur. C’est pourquoi je conçois mon projet comme une étude plutôt qu’une recherche.

État de la question

Par sa nature même, la question des trois « structures connues, repérables, transmissibles » que sont la répétition, l'itération et le retour au point de départ a été amplement étudiée; je ferai donc ici un survol rapide de la documentation. Je m'attarderai ensuite à l'étude du *Testament français*, puis à la relation du travail de structuration avec la création littéraire.

Répétition, itération et retour au point de départ

Deux des figures que j'examine dans *Le Testament français* sont tirées directement de la narratologie de Genette, soit la répétition et l'itération. Genette a défini ces deux figures dans *Discours du récit* où il propose une méthode d'analyse, la narratologie, qu'il établit en se servant de *À la recherche du temps perdu* de Proust comme matériau de base. Tout en haut de la pyramide narratologique figurent la distinction entre l'histoire et le récit d'une part, puis entre la narration et l'auteur d'autre part. L'histoire est l'objet d'un récit, elle est ce qui est raconté (Delcroix 1987, 168) et, en ce sens, elle est une abstraction. On peut la comparer au signifié en linguistique. Le récit, aussi appelé discours narratif, pour sa part, est un discours qui présente une histoire (Delcroix 1987, 168). Il s'apparente au signifiant. Contrairement à l'histoire, le récit a une forme concrète (orale ou écrite).

Pour sa part, la narration est « l'instance productrice du discours narratif » (Genette 1972 : 226), c'est-à-dire celle qui accomplit l'acte de raconter. Cette instance est le plus souvent un narrateur, à savoir une personne fictive, mais elle ne se limite pas aux personnes, d'où, j'imagine, le choix du terme « narration ». Peu importe son incarnation, l'instance narrative est fictive, contrairement à l'auteur, qui existe en chair et en os. Genette donne cet exemple : « le narrateur du *Père Goriot* n'"est" pas Balzac, même s'il exprime çà ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui "connaît" la pension Vauquer, sa tenancière, ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer » (Genette 1972 : 226).

Une fois ces distinctions établies, Genette s'en sert pour définir trois grands axes d'analyse :

le temps, soit la relation entre le récit et l'histoire;

le mode ou la relation entre le récit et la narration;

la voix, soit la relation entre l'histoire et la narration.

La figure 1 résume le premier niveau d'organisation de la narratologie.

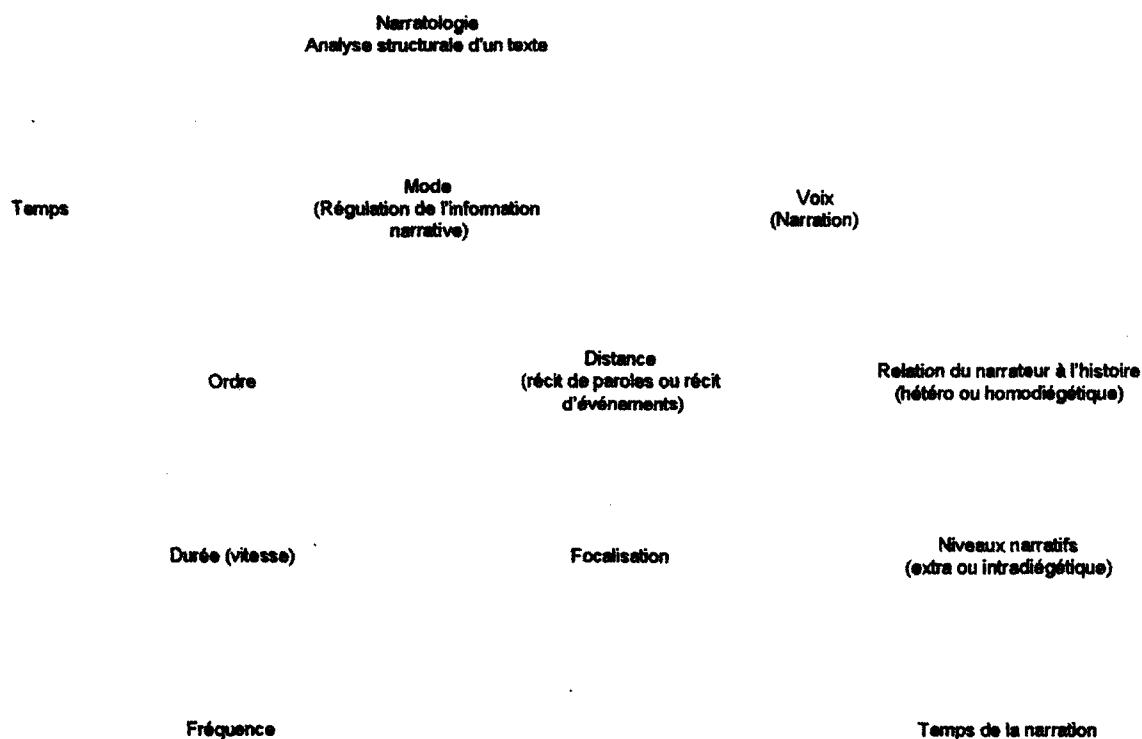


Figure 1 Premier niveau d'organisation de la narratologie de Genette

Les figures prises en considération dans ce mémoire, soit l'itération et la répétition, sont toutes les deux classées sous « fréquence » comme le montre la figure 2. Pour Genette, la fréquence décrit les relations de répétition entre le récit et l'histoire; c'est donc ici que l'on retrouve des figures liées à la récurrence comme je l'ai définie ci-dessus.

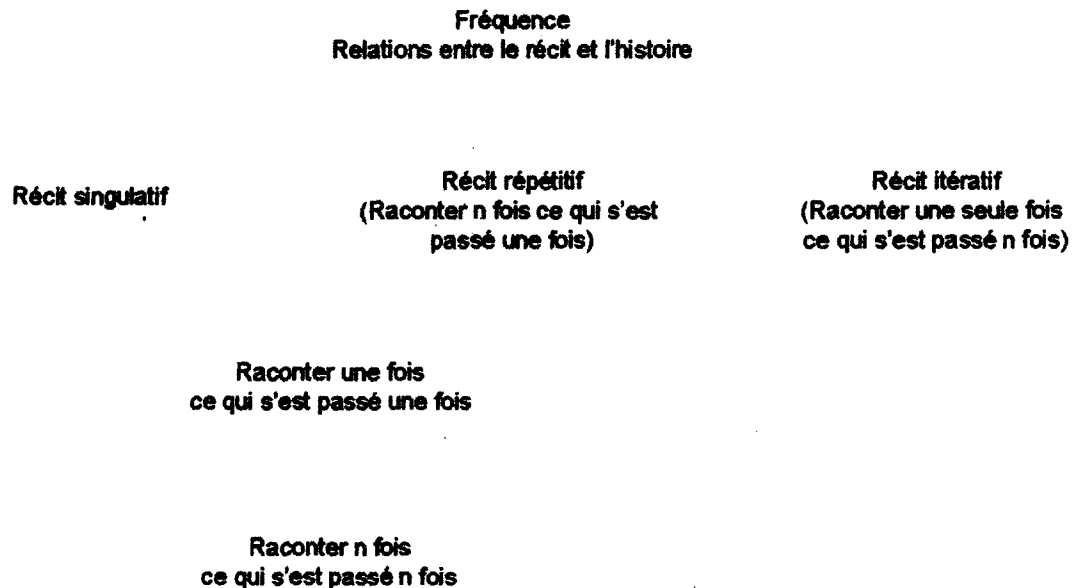


Figure 2 Relations de répétition en narratologie

Genette définit trois types de relations de répétition, soit le récit singulatif (aucune répétition), le récit répétitif (un événement survenu une seule fois est raconté plusieurs fois) et le récit itératif. Le récit itératif est en quelque sorte l'inverse du récit répétitif : des événements survenus à plusieurs reprises sont racontés en une seule fois dans le récit.

Genette traiterait peut-être le retour au point de départ comme une forme de répétition, bien que dans *Le Testament français* l'élément répété ne soit pas nécessairement un événement. En effet, le point de départ (et par le fait même le point d'arrivée) peut être un lieu, un moment dans un cycle ou un thème. Selon les définitions adoptées, le retour au point de départ s'apparente à quelques figures de style, dont l'antépiphore, l'épanalepse, l'épanadiplose narrative, la périssologie ou encore l'antithèse. Figure essentiellement poétique, l'antépiphore est, selon Robrieux, « la répétition d'une même strophe au début et à la fin d'un poème ou d'un même vers au début et à la fin d'une strophe » (Robrieux 1998 : 118). Molinié définit l'épanalepse comme une figure où « un discours se développe selon une succession de reprises de termes ou d'ensembles de phrases, du début à la fin du texte, les retours entourant des passages nouveaux (pouvant eux-mêmes former la matière d'une nouvelle reprise), suivant une procédure

globalement elle-même itérative » (Molinié 1996 : 157). Par contre, Reboul la considère comme une « figure de répétition pure et simple » (Reboul 1991 : 134) et Robrieux, quant à lui, l'associe à une forme de réduplication dans laquelle la répétition porte sur des éléments syntaxiques plus complets qu'un mot (Robrieux 1998 : 117). Dans *Le vocabulaire de l'analyse littéraire*, Berger, Géraud et Robrieux écrivent dans une note que « La définition de l'épanalepse est l'une des plus controversées. Chez certains auteurs, cette figure qui prend les acceptions les plus diverses est considérée comme synonyme de réduplication, d'anaphore, d'épiphore, d'antépiphore, d'anadiplose, d'épanadiplose ou d'autres encore. » (Berger 2010 : 105). Dans le même ouvrage, les auteurs définissent l'épanadiplose⁵ comme étant « la réduplication en forme de chiasme d'un mot ou d'un groupe de mots du début vers la fin d'une phrase ou d'un vers » (Berger 2010 : 59). Bacry définit l'épanadiplose d'une manière plus générale : « Répétition d'un élément identique au début d'un membre d'une structure et à la fin du membre suivant. » (Bacry 1992 : 284).

Reboul introduit par ailleurs une autre figure, la périssologie, soit la « répétition d'une même idée sous des mots différents » (Reboul 1991 : 134) à laquelle le retour au point de départ pourrait correspondre.

Certains cas de retour au point de départ pourraient s'apparenter à l'antithèse telle que définie par Reboul, qui classe l'antithèse avec les figures de répétition, car, selon lui, elle est « soit une opposition philosophique de thèses, soit une opposition rhétorique, qui ressort grâce à la répétition [...] L'antithèse, c'est l'opposé dans le même. » (Reboul 1991 : 134). Comme nous le verrons plus loin, certains emplois du retour au point de départ dans *Le Testament français* se font sur le mode de l'opposition. Dans son ouvrage sur l'apprentissage de l'art d'écrire, Gabriele Lusser Rico appelle le retour au point de départ « coming full circle ». Selon elle, il ne s'agit pas de répéter à la fin d'une séquence ce qui a été dit au début, mais de s'y référer de manière à

⁵ Pour certains, notamment l'auteur de l'entrée « épanadiplose » dans Wikipédia (<http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89panadiplose>, consultée en janvier 2012), le terme « épanadiplose narrative » désigne ce que j'appelle le retour au point de départ. Peut-être que ce terme réussira à s'implanter grâce au pouvoir de diffusion d'Internet. En attendant, étant donné la confusion qui entoure la définition de l'épanalepse et, par extension, de l'épanadiplose, j'ai choisi de continuer à employer le syntagme « retour au point de départ » malgré son manque d'élégance, car il a l'avantage d'être plus près du langage courant.

signaler au lecteur que l'unité de texte qui se termine forme un tout : « the signal to the reader—and to yourself— that these words, these sentences, these paragraphs somehow belong together as a unified, meaningful design. » (Lusser-Rico : 118).

Études du *Testament français*

Les études du *Testament français* semblent être dominées par un intérêt pour la double appartenance culturelle de son auteur. Pour certains, l'intérêt réside dans le fait que Makine, un Russe d'origine, écrive en français. C'est le cas de Nina Nazarova (2005) qui en tire le titre de son livre *Andreï Makine, deux facettes de son oeuvre*, à savoir l'écriture en français par un homme profondément russe. Isabel Molinas (2004) étudie les représentations linguistiques et visuelles que Makine a élaborées entre la parole et le monde, notamment l'exploitation de l'espace entre deux langues qui permet de voir et de sentir intensément. Pour sa part, Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi (2005) compare *Le Testament français* de Makine au *Voyage en Orient* de Nerval du point de vue de l'appropriation culturelle, c'est-à-dire du « travail de transformation et d'absorption d'une multiplicité d'autres textes » (2005 : 12), notamment de textes d'une culture étrangère, française chez Makine, orientale chez Nerval. Pour Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi, « l'enjeu de l'appropriation culturelle, dans les deux textes, est la recherche d'une identité qui se réalise dans l'écriture salvatrice. » (2005 : 321). Noël Cordonier (2000) compare les circonstances temporelles ainsi que les visées et les modalités du changement de langue chez Hector Bianciotti et Andreï Makine. Gabriella Safran (2003) s'attarde à la réception critique des ouvrages d'Andreï Makine dans les espaces littéraires russe, français et états-unien. Elle examine d'abord comment les critiques catégorisent l'écrivain et ses livres pour ensuite cerner la contribution de Makine lui-même à cette discussion. Pour finir, elle considère les références intertextuelles à la littérature française dans l'œuvre de Makine en rapport avec son insistance sur le rôle artistique du bilinguisme et du biculturalisme.

D'autres critiques ont abordé le biculturalisme de Makine par une discussion de sa conception de la France ou de la Russie. Olga Ozolina (2004) lit *Le Testament français* comme un dialogue entre deux langues et deux cultures. Elle résume la description que fait Makine de la France et de la Russie soviétique pour conclure à une sympathie réciproque entre les deux pays. Nazarova

(2005) pour sa part note que la France et la Russie sont des pays de la nostalgie dans l'œuvre de Makine : la France correspond aux souvenirs d'enfant, la Russie, à ceux de l'adulte. McCall (2005 a) trace l'évolution du portrait de la France dans l'œuvre de Makine, à partir d'une image idéalisée dans *Au temps du fleuve Amour* et *Le Testament français* vers une perception défavorable dans *Requiem pour l'Est* et *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*. La question politique a retenu l'attention de Clément (2006) qui s'intéresse à son lien avec la culture pour dégager le rôle de l'Autre — défini ici par Lévinas, Kristeva et Bakhtine — dans la formation de l'identité du narrateur du *Testament français*. La lecture politique de la relation entre l'individu et l'État dans l'œuvre de Makine amène Ray Taras (2000) à conclure que la conscience d'une double réalité, soit la Russie de l'époque soviétique et la France à la période correspondante, permet à Makine d'échapper au nombrilisme français ou russe pour aspirer à une esthétique européenne.

En plus de la double appartenance culturelle d'Andreï Makine, des clés de lecture liées à la thématique ont aussi été explorées. Ainsi, pour Edward Welch (2004), *Le Testament français* est un livre sur « les attraits et les dangers du voyage », terme que l'on doit entendre ici au sens large : voyages dans le temps aussi bien que dans l'espace, voyages réels et imaginaires, voyages entrepris par des individus, mais aussi par des pays, notamment la France et la Russie. La recherche de l'unité dans l'œuvre de Makine motive l'analyse de Toby Garfitt (2004), qui en relève les manifestations à travers plusieurs images, de l'union des sphinx crépusculaires dans *Le Testament français* à l'éclatement du disque de lait gelé dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Pour Garfitt, la redécouverte de l'unité se fait par le souvenir et l'écriture dans l'œuvre de Makine.

Nazarova (2005) compare Makine à Dostoïevski et Soljenitsyne, mais surtout à Ivan Bounine dont il tirerait le lyrisme et la nostalgie. Cependant, les comparaisons à Proust, que Makine admire d'ailleurs, sont plus fréquentes. Selon Nazarova toujours, Makine se serait inspiré de lui pour le style, l'emploi de la métaphore, et l'usage de la répétition notamment. Els Jongeneel (2000) examine l'historicisme proustien de Makine tel que manifesté dans *Le Testament français*. Il établit un parallèle entre la relation respective de Makine et de Proust au pouvoir des mots et au temps. Ainsi, les deux auteurs partagent une croyance au pouvoir évocateur des mots; cependant,

cette croyance frôle le fétichisme chez Makine. Par ailleurs, tous deux cherchent à récupérer le temps perdu par l'écriture; toutefois, chez Makine cette récupération a un caractère spatial plutôt que sensoriel. Pour Margaret Parry (2004), la récupération du paradis perdu de l'enfance motive la recherche des instants éternels chez Makine. Cet art « basé sur la poursuite d'instant privilégiés et de sa fixation dans l'écriture » (2004 : 105) rapproche Makine de Proust et de la conception occidentale de la littérature. Par contre, la stylistique de Makine, où pointe un souci latent de la mosaïque, est profondément « orientale, byzantine » (2004 : 111). Ian McCall (2005 b) fait un rapprochement entre *Le Temps retrouvé* de Proust et la partie IV du *Testament français*. Il affirme d'emblée que *Le Testament français*, tout comme *Le Temps retrouvé*, relate la naissance d'un écrivain. Malgré des similitudes entre les deux textes en ce qui concerne l'intrigue et les thèmes abordés, le message et la relation au temps diffèrent : alors que Proust situe son écriture en dehors du temps, Makine cherche à recréer des instants éternels.

L'écriture au « je » amène dans son sillage la question de la nature autobiographique des romans de Makine. Ainsi, Nazarova (2005) examine la théorie de la narration autobiographique pour ensuite l'appliquer à l'œuvre de Makine. Selon elle, *Le Testament français* est l'unique roman autobiographique de Makine, bien que ses autres livres contiennent des moments autobiographiques. Galina Osmak (2004) trace le portrait du narrateur du *Testament français*, qui évolue entre la dureté de la société soviétique et un monde de beauté centré sur sa grand-mère Charlotte. Pour Osmak, « la Beauté » est la « nappe cachée d'où sort l'essentiel de l'œuvre makinienne » (Osmak 2004 : 38). Ce narrateur est-il assimilable à l'auteur? Pas tout à fait, répond-elle : Osmak est d'avis que *Le Testament français* est une œuvre de fiction qui intègre des éléments autobiographiques. Pétion (2009), dans un article qui résume les points essentiels de sa thèse de doctorat publiée en 1999, assimile *Le Testament français* à la pseudoautobiographie, un genre défini par Andrew Baruch Wachtel et dont les caractéristiques principales sont la narration à la première personne d'un récit rétrospectif inspiré de la vie de l'auteur, mais dans lequel le protagoniste est un personnage fictif.

Bellemare-Page (2006) étudie la postmémoire, c'est-à-dire « l'expérience de personnes ayant grandi entourées de récits de survivants de la Deuxième Guerre mondiale » (2006 : 50) dans deux

romans de Makine soit *Le Testament français* et *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*. Elle conclut que l'écriture a des vertus réparatrices tant pour l'auteur que pour la postérité.

McCall (2005) et Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi (2005) affirment que *Le Testament français* est le récit d'une vocation. Pour sa part, Els Jongeneel écrit d'abord qu'il s'agit du récit de souvenirs d'enfance et d'adolescence, ensuite qu'il s'agit d'une « chronique familiale emboîtée dans l'Histoire » (Jongeneel 2000 : 89). Il mentionne ailleurs dans le texte que la découverte de la vocation joue un rôle dans le récit.

Qu'en est-il de l'analyse de la construction du *Testament français*? Je n'ai pas trouvé d'article spécifiquement sur ce sujet; cependant, Els Jongeneel décrit la structure du roman dans sa critique. Il relève que le récit dans *Le Testament français* en est un de souvenirs basés principalement sur des objets et sur les histoires de sa grand-mère s'y rapportant, en fait, c'est un « montage spatial d'images juxtaposées » (2000 : 84). Il note aussi que la description de la France de la Belle-Époque se fait à partir d'une image, celle de l'Atlantide engloutie. Dans cette Atlantide « règne le présent de la simultanéité » qui fait penser aux collages de Chagall et « atteste le caractère spatial de la mémoire chez Makine ». (Jongeneel 2000 : 84). Le passé est traité comme un « montage spatial d'images juxtaposées », ce qui provoque des effets de condensation temporelle. Par ailleurs, Jongeneel relève l'emploi de transitions métaphoriques pour passer d'une scène à une autre, c'est-à-dire le montage dans un même segment de deux scènes séparées dans le temps. Il cite en exemple un segment dans lequel une scène montrant Charlotte qui se promène sous la neige à Boïarsk est accolée à une autre scène où Charlotte donne des leçons de français à la fille du gouverneur local. Pour finir, Jongeneel mentionne que le protagoniste plonge dans le passé des autres, notamment celui de sa grand-mère, en se l'appropriant.

Pour Pétion *Le Testament français* présente une structure polyphonique dans laquelle chacune des voix, à savoir celle de l'auteur, celle du narrateur et celle du protagoniste, a sa propre orientation dans l'espace-temps. Selon cette analyse, la voix de l'auteur est celle des généralisations (au présent gnominique) et se fait peu entendre. La voix du narrateur révèle une nouvelle perspective acquise depuis les événements narrés. Le narrateur emploie généralement le

conditionnel ou le plus-que-parfait et sa perspective est introduite par des marqueurs comme « je devinerais plus tard » et « j'apprendrais plus tard ». Le protagoniste, le jeune Alexeï, dont la voix domine le récit, emploie l'imparfait.

Relation entre le travail de structuration du texte et la création littéraire

Les ouvrages consultés sur l'écriture de textes de fiction traitent tous de la conception de l'intrigue, du modèle triadique ainsi que du choix du début du récit.

Dans *L'atelier d'écriture en questions* (Marquis et Guy 2007), la structuration du texte est abordée implicitement une première fois dans un examen de la pertinence d'élaborer un plan pour écrire de la fiction. Marquis et Guy fournissent plusieurs exemples d'écrivains qui travaillent avec ou sans plan et discutent des avantages des deux façons de procéder. Leur discussion sommaire du contenu du plan se concentre sur la description des personnages et de leurs interrelations, sur la progression de l'intrigue ou sur la caractérisation de certaines scènes, mais ils n'explorent pas les options qui s'offrent à l'auteur pour articuler les scènes entre elles ni pour structurer le récit. Cette réponse est ébauchée sous la rubrique « Comment nouer une intrigue ? », dans laquelle Marquis et Guy traitent brièvement de l'incipit et de l'organisation des séquences narratives sous l'angle de l'ordre ou du désordre temporel. Ils envisagent ainsi la structuration du texte en terme de choix du début ainsi qu'en terme de respect ou non du modèle triadique (exposition, nœud, dénouement), tout en mettant l'accent sur l'importance que les « chapitres concourent à la logique narrative, à la progression de l'intrigue vers un dénouement inattendu, mais vraisemblable » (Marquis et Guy 2007 : 124).

Dans *Comment écrire des histoires, Guide de l'explorateur*, Élisabeth Vonarburg consacre plusieurs chapitres à la structuration du récit. Elle commence la discussion dans un chapitre qu'elle appelle *L'organisation de l'histoire* et qui traite essentiellement des conséquences qu'a le choix du début du récit sur la structuration du texte. Après avoir mis au jour le schéma de l'histoire type, elle décrit différents types de « non-histoires », puis elle enchaîne avec une description des éléments constitutifs de l'histoire : le début, le développement et la fin. Tout comme Marquis et Guy, elle insiste sur l'importance du choix du début du récit en spécifiant

qu'il ne correspond pas nécessairement au commencement de l'histoire. Elle ajoute que ce choix peut entraîner dans son sillage des problèmes de colmatage, « c'est-à-dire de raccord entre les morceaux d'histoire sortis par le récit de leur ordre causal chronologique. » (Vonarburg 1986 : 119). Pour illustrer son propos, Vonarburg donne un exemple d'histoire dont le récit commence à différents endroits, soit l'ordre chronologique, le conflit principal, une scène de progression ou la fin.

Le chapitre suivant traite de quelques stratégies pour résoudre les problèmes de colmatage qu'elle associe au « problème de la présentation au lecteur des informations nécessaires pour comprendre la situation au beau milieu de laquelle il est éventuellement projeté. » (Vonarburg 1986 : 129). Elle organise cette discussion en fonction du type de narrateur choisi, à savoir extra-diégétique, ignorant, intra-diégétique.

Pour finir, dans un chapitre sur le développement, Vonarburg étudie la progression du récit vers la fin. Elle met d'abord le lecteur en garde à la fois contre la répétition d'une structure identique pour toutes les scènes de progression et contre l'écueil inverse qui serait une trop grande digression. Elle pèse ensuite les avantages et les inconvénients de chaque mode d'articulation des scènes de progression entre elles : le raccord causal, la coordination, la juxtaposition et l'emboîtement. Elle conclut le chapitre avec une discussion de la relation inextricable entre les choix concernant l'histoire, le récit et la narration, d'une part, et l'organisation textuelle d'autre part. Au cours de cette discussion, elle aborde très brièvement la question de l'élaboration d'un plan.

Tout comme Vonarburg, Burroway commence son chapitre sur la structuration du récit par la définition de ce qu'est une histoire. Selon elle, il existe plusieurs façons d'en envisager les caractéristiques essentielles (*necessary features*). La première consiste à concevoir l'histoire en terme d'un conflit, d'une crise, et de la résolution du conflit. La deuxième, issue de la critique du patriarcat, définit plutôt l'histoire comme étant la fluctuation des relations (ou de leur absence) entre les personnages. Pour finir, Burroway décrit l'histoire comme un crochet inversé formé de l'exposition, du développement, de la crise et du dénouement. Elle enchaîne avec la distinction entre l'histoire (*story*) et le récit (*plot*), pour en arriver, elle aussi, à insister sur l'importance du

choix du début du récit. Puis elle met l'accent sur le lien causal entre les scènes, ce que Vonarburg appelle le colmatage. Elle termine son chapitre par une discussion de la différence formelle entre une nouvelle et un roman, différence qui se résumerait essentiellement à la longueur de l'écrit, selon elle.

Gardner établit clairement le lien entre la structuration d'un texte et la création, car, selon lui, l'écriture de fiction consiste à développer des éléments de structure un à la fois :

The second important lesson the beginning writer learns is that fiction is made of structural units; it is not one great rush. Every story is built of a number of such units: a passage of description, a passage of dialogue, an action (Leonard drives the pickup truck to town), another passage of description, more dialogue, and so forth. The good writer treats each unit individually, developing them one by one. (Gardner 1984 : 127).

Le nombre, la nature et l'agencement des éléments structuraux sont dictés par la logique narrative, d'où l'importance que Gardner accorde à l'élaboration de l'intrigue (*plotting*) à laquelle il consacre un chapitre touffu et plein d'exemples. Il passe d'abord en revue les principales façons de commencer l'écriture d'un récit : à partir du nœud, de la fin ou de la situation initiale. Il décrit ensuite la construction du récit d'une nouvelle, puis compare cela à la conception de l'intrigue d'un roman court (*novella*), puis d'un roman. Ce dernier point l'amène à parler du cas le plus courant, selon lui, à savoir le roman dans lequel les éléments de l'intrigue sont liés par un rapport causal. Il arrive par ce biais aux avantages et aux inconvénients du modèle triadique pour étendre sa discussion à des variantes de ce modèle. Gardner conclut son chapitre avec un exposé sur les caractéristiques de la fin d'un roman.

Objectifs et hypothèse de recherche

Ma problématique, en ce qui concerne l'étude critique, consiste à déterminer quand et comment le retour au point de départ, la répétition et l'itération sont employés dans *Le Testament français*.

Je me suis donc intéressée aux questions suivantes :

Comment s'opère le retour au point de départ?

Sur quelles unités de texte se déploie-t-il?

Comment peut-on décrire ces segments, quelle est leur nature, quelle est leur structure?

Comment fonctionne l'itération?

Quel procédé est employé pour amener la répétition?

Comment Makine s'y prend-il pour approfondir la signification des éléments répétés?

Mon but, toujours, est de comprendre la construction de cet aspect du roman pour pouvoir ensuite m'en inspirer dans mes propres écrits. J'ai donc supposé, comme je l'ai énoncé ci-dessus, qu'une attention soutenue à la forme est une bonne façon d'apprendre l'art d'écrire. J'ai aussi émis l'hypothèse implicite lors de l'analyse du roman que les segments qui le composent étaient uniformes du point de vue de la temporalité, c'est-à-dire que chacun d'eux serait composé, par exemple, d'un seul retour en arrière ou d'une seule itération, mais pas les deux à la fois⁶.

Méthodologie

La méthodologie d'analyse du roman employée visait au départ à cerner l'évasive circularité en supposant qu'elle se manifestait dans les retours en arrière. À cette fin, j'ai dressé un inventaire des segments narratifs qui composent le roman — les segments étant tout simplement des

⁶ Cette hypothèse ne s'est pas avérée.

passages séparés par des blancs; je me suis fiée à la mise en forme du texte pour les délimiter et je n'ai pas cherché à comprendre comment Makine a déterminé où commence et où finit un segment. Je les ai pris comme une prémisse, me basant sur la mise en page pour les définir. J'ai par le fait même accepté l'idée que chaque segment pouvait constituer une unité, mais sans essayer de le vérifier, car là n'était pas l'objet de mon étude⁷. *Le Testament français* compte 101 segments en tout. J'ai ensuite rempli une fiche pour chaque segment, y consignant l'information montrée dans l'exemple ci-dessous.

RéfNoSegment	Partie	Chapitre	Page
		1	2 28
PremiersMots			
Durant l'une de ces soirées d'été remplies du souffle odorant des steppes, la réplique d'un passant, sous notre balcon, nous tira de nos rêves.			
SuiteNarrative			
Seranza	Ordre	Fréquence	Vitesse
	Récit premier	▼ Singulier	▼ Scène
Structure			
Sous-titre explicatif : il sont tirés de leurs rêves par les commentaires des passants sur l'actualité en URSS. Segment commence par une scène, un bris de l'itération commencée au segment 6 par "chaque soir". Enchaîne avec une description de l'empire "Autour de nous s'étendait l'énorme empire. ..." (p. 29) et se termine avec un sommaire: "une Française nous parlait de la barque qui traversait une grande ville inondée" (p. 29).			
ModalitéAnalepse			
S.o.	FonctionAnalepse	InsertionAnalepse	RapportAnalepse
	▼ S.o.	▼ S.o.	▼ S.o.
Transition			
Marqueur temporel "Durant l'une de ces soirées d'été"			
Remarques			
Insertion d'un moment singulier			
Questions			
Est-ce que le balcon est un élément répété ou est-il tout simplement un lieu à partir duquel un certain nombre de choses sont possibles, notamment les transitions vers l'Atlantide?			
Élément répété : Paris inondé ▼			
InsertionRépétition			
Parole rapportées, sommaire: Une Française nous parlait de, résume les propos que Charlotte a tenus dans les segments 4 et 5			

Figure 3 Exemple de fiche

⁷ Ce serait par contre une étude intéressante à mener.

Avant de passer en revue les paramètres étudiés dans les fiches, je tiens à souligner que, comme je ne savais pas au juste ce que je cherchais quand j'ai commencé l'étude, j'ai ratissé large avec le résultat que certains critères d'analyse se sont avérés caducs. J'en ai par ailleurs éliminé d'autres pour limiter l'étendue de mon étude : *Le Testament français* est en effet une œuvre profonde dont plusieurs aspects pourraient être creusés.

La suite narrative est un concept défini par Van Rossum-Guyon dans *Critique du roman*; une suite narrative est une façon de regrouper des événements dispersés dans tout le récit, mais qui concernent tous la même période de l'histoire. Dans *Le Testament français*, j'ai retenu des critères spatio-temporels pour les établir, par exemple l'Atlantide, Saranza, notre ville, l'histoire russe, le passé russe de Charlotte ou encore Paris contemporain. Un segment peut embrasser plus d'une suite narrative. J'ai retenu ce concept pour l'analyse des événements répétés, mais sans le mettre en évidence.

L'ordre, la fréquence et la vitesse font référence aux catégories définies par Genette dans *Discours du récit*. S'ajoutent à ces catégories genettiennes des critères établis par Hébert (1985) pour analyser les retours en arrière d'une manière plus fine à savoir :

La modalité, c'est-à-dire la façon dont est présentée l'information : objectivement ou subjectivement. Dans le second cas, s'agit-il d'une hypothèse, d'une illusion ou de la transformation des faits?

La fonction de l'analepse (ou du retour en arrière) recoupe en quelque sorte la fréquence, car il s'agit de déterminer si la récupération d'un événement est unique ou répétitive et, dans le dernier cas, de voir si l'événement est décrit en entier ou en partie.

L'insertion dans le récit premier tente d'établir si les retours en arrière sont coordonnés, juxtaposés ou subordonnés.

Je dois admettre ici que je n'ai pas appliqué ces critères rigoureusement, parce que, d'une part, comme je l'ai dit plus haut, il n'y a pas de rapport un à un entre les segments et les retours en arrière, ce qui rend l'analyse fastidieuse. Quand cela semblait pertinent, je me suis contentée de

résumer les aller-retour dans le temps sous la rubrique « structure ». D'autre part, je me suis rendu compte assez rapidement que les effets dont je tentais de cerner la mécanique ne se jouaient pas dans les retours en arrière.

Sous la rubrique « structure », j'ai essayé de décrire la structure du segment avec comme première catégorie la description d'Els Jongeneel, selon lequel Makine « aborde le réel en fétichiste [...] par le biais d'images, de petites scènes, qu'il élabore ensuite en microrécits en les complétant de “sous-titres explicatifs” » (Jongeneel 2000 : 88). J'ai aussi noté sous « transition » la façon de passer d'un segment à l'autre. Pour finir, j'ai répertorié les éléments répétés que j'ai pu déceler ainsi que leur insertion dans le récit.

Ce qui s'est passé une fois les fiches remplies est difficile à décrire : je les ai classées de différentes façons, j'ai essayé de faire le lien entre le matériau que j'avais accumulé et la circularité, ce qui m'a amenée, après avoir tourné et retourné la question dans ma tête, à voir émerger la récurrence.

L'analyse de la répétition s'est déroulée d'une manière plus ordonnée et prévisible. J'ai choisi un événement, soit le viol, et j'ai tenté de répondre aux questions suivantes :

L'événement est-il répété en entier ou en partie?

L'événement est-il rapporté objectivement ou subjectivement? Est-ce qu'il y a des changements entre les occurrences?

Comment l'événement est-il inséré dans le récit premier ou dans la suite temporelle? Est-ce qu'il y a des variations entre les occurrences?

Comment se produit l'évolution du sens accordé à l'événement?

Contribution du mémoire à l'étude du *Testament français*

Il m'est difficile de parler de contribution, étant donné que ce mémoire est un projet personnel visant à améliorer ma pratique de l'écriture plutôt qu'une recherche dont l'objectif serait d'élargir le champ des connaissances littéraires. Il se peut qu'accessoirement mon étude contribue à caractériser le style de Makine d'une manière plus détaillée que ce qui a déjà été fait, notamment par Jongeneel. Cependant, ma démarche est plutôt une tentative de répondre à la question « comment apprend-on à écrire à partir de ses lectures? ». Si je fais des pas dans cette direction, si petits soient-ils, qui inspirent d'autres personnes à apprendre à écrire à partir des textes des auteurs qu'elles aiment, je serai satisfaite.

Étude du *Testament français*

Avant d'analyser spécifiquement les emplois de la récurrence dans *Le Testament français*, j'aimerais prendre quelques lignes pour décrire la structure du roman en général de manière à situer mon objet d'étude dans son ensemble.

Le Testament français se divise en quatre parties qui, sauf la première portant sur l'enfance du protagoniste, Alexeï⁸, représentent des passages : vers l'adolescence, vers l'âge adulte, vers la maturité. Chacune des parties se compose à son tour de trois ou quatre chapitres eux-mêmes constitués d'un collage de segments ou de microrécits séparés par des blancs. Par sa construction fragmentée, ce roman semble être une démonstration de l'affirmation de Lusser-Rico selon laquelle « longer writing is merely a series of mini-wholes woven together by a larger vision » (Lusser Rico 1983 : 260). J'envisage cette vision d'ensemble qui permet de tisser les segments en un tout comme étant le conflit entre les deux identités du narrateur — la russe et la française.

⁸ Le nom du protagoniste apparaît une seule fois dans le roman dans une scène où la grand-mère, Charlotte, l'interpelle en l'appelant Aliosha. Comme Aliosha est un des surnoms d'Alexeï (il y en a d'autres pour dénoter une gradation dans l'affection et l'intimité), j'ai pris l'habitude d'appeler le protagoniste Alexeï dans ma tête, ne pouvant me résigner à employer son surnom en toutes circonstances.

Ce conflit identitaire prend forme dans le récit premier du roman. J'emploie le terme récit premier au sens où Genette l'entend, c'est-à-dire « le niveau temporel par rapport auquel une anachronie se définit comme telle » (Genette 1972 : 90) et que je traduis comme étant le cadre de référence dans lequel s'insèrent les retours en arrière et les projections dans l'avenir. Dans certains récits, le choix du récit premier est relatif parce que plusieurs niveaux temporels pourraient servir de cadre de référence; cependant dans *Le Testament français*, je crois que seul le récit des étés à Saranza et des hivers dans « notre ville⁹ » peut jouer ce rôle. C'est dans ce récit que les nombreux retours en arrière du roman s'insèrent sous forme d'histoires qu'on raconte à Alexeï sur l'Atlantide française, sur la vie de Charlotte ou sur l'Histoire russe. En dehors de ces histoires, l'action, sauf une ou deux exceptions, est limitée à la banalité du quotidien : promenades dans la steppe; veillées sur le balcon à Saranza l'été, dans la cuisine enfumée l'hiver ou pêche sur la glace au bord de la Volga. Ce n'est pas l'action qui occupe les premières loges dans le récit premier, mais la description du flux et du reflux des émotions d'Alexeï en réaction aux histoires qu'on lui raconte.

L'évolution du conflit entre la « greffe française¹⁰ » et l'identité russe donne lieu à un récit étonnamment linéaire : il commence dans l'enfance, s'accroît au passage à l'adolescence, s'apaise au passage à l'âge adulte, puis se transforme au passage à la maturité. C'est étonnant parce qu'à la première lecture, *Le Testament français* donne l'impression de nous happer dans une sorte de tourbillon identitaire; pourtant, seuls deux ou trois retours en arrière portent sur la vie d'Alexeï. Tous relatent des souvenirs de lui en train de regarder la photo de la femme à la veste ouatée et revêtent donc une grande importance dans l'économie du récit, car, comme nous le verrons, cette photo recèle une des clés de l'identité du protagoniste. Il n'en demeure pas moins que ces retours en arrière sont trop peu nombreux pour créer le tourbillon évoqué ci-dessus

⁹ La ville où Alexeï habite avec sa famille n'est pas nommée dans le roman; il y réfère toujours comme étant « notre ville », un vocable qui me rappelle mon vieux manuel de russe dans lequel l'emploi de *nash gorod*, soit « notre ville » est fréquent.

¹⁰ La greffe française renvoie à la culture française que le protagoniste porte en lui en plus de sa culture russe et qui l'amène à poser un « deuxième regard » sur les choses qui l'entourent. Cela fait de lui un être différent, un peu à part, dans une société homogène.

et qui serait plutôt le résultat des allées et venues du récit dans ce que j'appelle les histoires des autres.

L'acte de raconter des histoires et les histoires elles-mêmes jouent un rôle déterminant dans *Le Testament français*. D'ailleurs, dans la liste des actions relatées dans le récit premier, j'aurais dû ajouter « raconter des histoires » tant les scènes où les personnages se racontent des histoires — le plus souvent sur le balcon à Saranza ou dans la cuisine enfumée de « notre ville » — sont nombreuses. Charlotte, la grand-mère française, raconte la France-Atlantide à ses petits-enfants; Alexeï, le protagoniste, raconte à son tour cette France-Atlantide d'abord à Pachka, le cancre, puis à ses camarades de classe en général; les parents d'Alexeï et leurs invités, puis sa tante et son conjoint racontent d'abord la vie russe de Charlotte, ensuite certains événements moins reluisants de l'histoire soviétique.

Étant donné la place que prend l'acte de raconter, il n'est pas étonnant que la narration dans *Le Testament français* soit riche et complexe. Alexeï, le narrateur principal du roman, « parle au je » pour relater sa propre histoire; donc, selon la terminologie de Genette, il s'agirait d'un narrateur homodiégétique de la variété du héros autodiégétique. Mais est-ce si évident qu'il s'agit de son histoire considérant la place que prennent les histoires des autres, notamment celles se rapportant à sa grand-mère? Burroway, il me semble, apporte une partie de la réponse « We can discuss person, omniscience, narrative voice, tone, authorial distance, and reliability; but none of these things will ever pigeonhole a work in such a way that any other work may be placed in the exact same pigeonhole. » (Burroway 2000 : 196). Comme l'accent est mis sur les perceptions d'Alexeï, il n'est pas étonnant que sa narration soit prolixe en commentaires sur les histoires qu'on lui raconte : sa réaction nous permet de suivre les démêlées de la greffe française et de son opposant russe. Un autre narrateur apparaît parfois quand, sous le couvert de rapporter les récits des invités, Alexeï le bavard s'estompe. Ce narrateur « parle au elle » et connaît les pensées intimes de Charlotte. Burroway le qualifierait de « limited omniscient author », c'est-à-dire un narrateur¹¹

¹¹ Burroway emploie le mot « author » pour désigner le narrateur.

qui voit les événements objectivement, a accès aux pensées d'un seul personnage et n'a pas le pouvoir d'émettre des jugements¹². Genette qualifierait par ailleurs ce narrateur d'hétérodiégétique, car il est absent de l'histoire qu'il raconte. Finalement, en plus d'être pris en charge par l'un ou l'autre de ces deux narrateurs, des événements importants de l'histoire sont parfois livrés dans le discours direct d'un des personnages, comme nous le verrons plus loin dans l'emploi de la répétition.

Comme je l'ai évoqué en passant dans la description de la méthodologie employée dans ce mémoire, on peut regrouper les événements du *Testament français* selon des critères spatio-temporels en six suites narratives, tels des fils distincts qui tissent le récit. Ainsi, dans la suite « Atlantide » figure tout ce qui touche au Paris de la Belle Époque et au passé de Charlotte s'y rapportant. C'est la suite de l'enchantement et du rêve. La suite « Saranza », quant à elle, englobe les visites à Charlotte en Sibérie pendant les vacances d'été d'Alexeï dans l'Union Soviétique des années soixante ou soixante-dix. « Saranza » représente la transmission de la culture française ou encore l'implantation de la greffe française, la suite d'événements qui font en sorte qu'Alexeï devient un étranger dans son propre pays. À la même époque, mais dans un autre lieu, la suite « notre ville » fait contrepoids à la suite « Saranza » en décrivant la vie russe d'Alexeï, le reste de l'année, alors qu'il va à l'école ou qu'il écoute les conversations des adultes dans la cuisine enfumée. Dans mon analyse, j'ai traité séparément les événements concernant l'histoire russe et le passé russe de Charlotte; mais ces deux séries d'événements pourraient être regroupées dans une seule suite narrative à la manière de ce que j'ai fait pour « l'Atlantide ». La suite « histoire russe » traite des événements historiques concernant l'Union Soviétique, surtout le côté sombre de cette histoire comme les camps de travail ou les méfaits de Béria, le chef de la police secrète; la suite « passé russe de Charlotte » relate la vie de Charlotte en Union Soviétique du début du XXe siècle, alors que le pays est déchiré par la Révolution, la Guerre civile, les purges staliniennes, puis la Seconde Guerre mondiale. La dernière suite narrative, que j'ai appelée « Paris contemporain », concerne la vie d'Alexeï dans cette ville après la chute de l'URSS. C'est

¹² « the author can see events objectively and also grants himself or herself access to the mind of one character, but not to the minds of others, nor to any explicit power of judgment. » (Burroway p. 199)

la suite des désillusions et du renouveau : le Paris réel n'est pas celui de l'Atlantide; Charlotte meurt avant qu'Alexeï ne réussisse à la ramener en France. Cependant, c'est aussi la suite où Alexeï affirme sa vocation d'écrivain.

Structure fragmentée, récit premier linéaire centré sur le conflit identitaire, importance de l'acte de raconter dans ce roman, complexité de la narration à laquelle se juxtapose un récit tissé à partir de plusieurs fils narratifs, voilà ce qui résume l'analyse sommaire du *Testament français*. Je souhaite maintenant plonger tour à tour dans les différentes figures de la récurrence identifiées ci-dessus, à savoir le retour au point de départ, l'itération et la répétition.

Emploi du « retour au point de départ »

Le retour au point de départ consiste tout simplement à répéter dans la fin d'un texte un élément du départ. Dans ses consignes d'écriture, Lusser-Rico recommande de l'employer pour créer un effet circulaire : « Recurrence is the easiest way to experience coming full circle; it is a repetition in your ending of some aspect of your beginning. » (1983 : 118). Cette forme de récurrence est très fréquente dans *Le Testament français*, et ce, partout où des débuts et des fins se présentent : dans les segments, dans les chapitres, dans les parties, puis dans tout le roman. C'est peut-être ce qui explique pourquoi le récit donne l'impression de revenir sur lui-même encore et encore alors que, du point de vue de la temporalité, il progresse d'une manière linéaire de l'enfance à la maturité. D'ailleurs, le retour au point de départ n'est pas un effet temporel, mais bien la récupération d'un thème abordé au début.

Pour éclairer cet usage du retour au point de départ dans ce roman, les exemples ci-dessous sont organisés de la plus petite unité — les segments — à la plus grande, soit le roman lui-même.

Segments

Le retour au point de départ dans les segments se fait par l'entremise de ce que Jongeneel appelle les « sous-titres explicatifs » (Jongeneel 2000 : 88). Le sous-titre, généralement la première ou la deuxième phrase d'un segment, dit ce qui s'y passera avant que le reste du segment ne nous le

donne à voir. Très souvent, la fin du segment vient s'accrocher au sous-titre par une allusion qui le confirme ou même l'infirme, mais qui dans tous les cas boucle la boucle. Voici deux exemples; cette technique étant très prisée par Makine, j'aurais pu en donner plusieurs autres.

Le premier segment que j'ai choisi commence par le sous-titre « C'est là-bas qu'elle crut connaître l'enfer. » (Makine 1995 : 72). Il s'agit ici du séjour de Charlotte dans la région de la Volga dans le cadre d'une mission de la Croix-Rouge pendant la famine des années vingt. Le segment décrit d'abord cet enfer : « De loin, il ressemblait aux paisibles villages russes » et « De près, il s'immobilisait dans les prises de vue que découpait dans ces journées ternes le photographe de la mission » (Makine 1995 : 72). Les clichés du photographe n'ont rien de paisible : des paysans cannibales, une tête coupée, un enfant au corps d'insecte et au regard de vieillard assis nu dans la neige. Une fois la prise de photos terminée, la vie continue : « Une femme se penchait au-dessus de l'enfant et reconnaissait en lui son fils. Et elle ne savait que faire de ce vieillard insecte, elle qui s'était nourrie depuis des semaines de chair humaine. Alors on entendait monter de sa gorge un hurlement de louve. » (Makine 1995 : 73). Le segment se termine par l'entrée dans les isbas « Et il fallait entrer dans les isbas de **ce paisible enfer**¹³ pour découvrir que cette vieille, qui observait la rue à travers la vitre, était la momie d'une jeune fille morte il y a plusieurs semaines, assise devant cette fenêtre dans l'**impossible espoir du salut**¹⁴. » (Makine 1995 : 73). Par son allusion à la fois au « paisible enfer » et à « l'impossible espoir du salut », la fin du segment renchérit sur la thématique de l'enfer et du paisible village russe évoquée au début.

Le deuxième segment choisi présente un autre cas, c'est-à-dire que la thématique de la dernière phrase est en opposition avec celle du sous-titre explicatif. Le segment s'ouvre sur le sous-titre « Ce jour-là, je décidai de lui voler sa magie. » (Makine 1995 : 51). La magie dont il est question ici prend la forme des récits féeriques de la grand-mère au sujet de la visite du Tsar à Paris. Afin

¹³ C'est moi qui souligne.

¹⁴ C'est moi qui souligne.

de « voler la magie » de Charlotte, donc d'accéder à la féerie directement, Alexeï s'aventure seul dans la « valise sibérienne », remplie de photos de famille et de coupures de journaux, qui constitue au début du roman le point de départ des récits de la grand-mère. En farfouillant dans la valise, il tombe sur une coupure de journal qui annonce la chute du Tsar, son abdication, etc. Le soir, quand Charlotte se remet à raconter la suite de la visite du Tsar, la magie n'y est plus, car Alexeï connaît la fin de l'histoire : « Cette fin que j'étais condamné à connaître d'avance me sembla tout à coup si absurde, si injuste ». Il se met à pleurer. Pour le consoler, Charlotte lui donne le petit caillou « Verdun », auquel elle tient particulièrement, car c'est un souvenir de son premier amour. Par ce don, la polarité du sous-titre est inversée : Alexeï veut voler la magie de la grand-mère, mais échoue et c'est la grand-mère qui lui donne un morceau de sa magie.

Chapitres

La structure de certains chapitres épouse celle des segments à sous-titre explicatif, c'est-à-dire qu'un paragraphe près du début annonce ce que le reste du chapitre va tenter de donner à voir. Comme c'est le cas dans les segments, la fin du chapitre se reporte au paragraphe annonciateur, soit pour le confirmer, soit pour l'infirmer.

Le premier paragraphe du chapitre 5 de la partie I annonce ce que le reste du chapitre va tenter de démontrer, soit : « Après la mort de mon arrière-grand-père Norbert, l'immensité blanche de la Sibérie se referma lentement sur Albertine. Certes, elle retourna encore deux ou trois fois à Paris en y amenant Charlotte. Mais la planète des neiges ne relâchait jamais les âmes envoûtées par ses espaces sans jalon, par son temps endormi. » (Makine 1995 : 63). Les séjours parisiens annoncés sont résumés et sont suivis du récit en mode itératif des retours en Sibérie : « À chaque retour en Russie, la Sibérie lui paraissait de plus en plus fatale — inévitable, se confondant avec son destin. » (Makine 1995 : 63-64). Cette Sibérie fatale prend d'abord l'allure de la déchéance : de femme de médecin, Albertine devient après la mort de son mari un paria morphinomane; sa fille, Charlotte, souffre de l'opprobre dont elles sont victimes. Vient alors une sortie de crise inespérée : un jour Albertine emmène sa fille en France pour y vivre définitivement semble-t-il. Puis, Albertine retourne en Russie, en principe pour quelques semaines afin d'y boucler ses affaires, mais elle y reste coincée par la Grande Guerre d'abord, par la Révolution russe ensuite.

De son côté, Charlotte passe les années de guerre en France; une fois la guerre terminée, elle retourne en Russie à la première occasion comme bénévole pour la Croix-Rouge. Après quelques mois, elle quitte la mission pour retourner à Boïarsk, la ville sibérienne de son enfance, chercher sa mère. Mais le caprice d'un soldat de l'armée rouge, qui confisque les papiers de Charlotte, déjoue ses plans et au bout du compte Charlotte se voit elle aussi contrainte à rester en Russie. Albertine meurt en Sibérie dans le dernier segment du chapitre; Charlotte épouse un Russe, Fiodor, qu'elle suit à Boukhara, où il vient d'être affecté. Elle insiste pour y emporter la valise remplie de coupures de journaux français; son mari lui fait comprendre « qu'une frontière, plus infranchissable que n'importe quelles montagnes, s'élevait désormais entre sa vie française et leur vie. Il cherchait les mots pour dire ce qui paraîtrait bientôt si naturel : le rideau de fer. » (Makine 1995 : 89). Ainsi, la fin du chapitre établit un lien avec le début par l'emprisonnement des âmes envoûtées jamais relâchées. Albertine meurt en Sibérie; Charlotte, prisonnière derrière le rideau de fer, y refait sa vie en se mariant.

Dans le chapitre 4 de la partie II, le sous-titre tient en une phrase : « Désormais, nous parlions pour ne rien dire. » (Makine 1995 : 156). Le chapitre s'ouvre sur l'arrivée d'Alexeï à la gare de Saranza. Dès qu'il aperçoit sa grand-mère, il s'exclame « Mais c'est que Charlotte n'a plus rien à m'apprendre! » Une longue introduction démontre le désenchantement d'Alexeï relativement aux récits de sa grand-mère et finit par le sous-titre évoqué ci-dessus. Suivent quelques exemples de ce que constitue parler pour « ne rien dire » : des commentaires sur le temps qu'il fait, sur les activités des voisins et ainsi de suite. En fait, le chapitre tente de démontrer que l'essentiel est indicible. Qu'est-ce que l'essentiel pour un garçon de quatorze ans? C'est le trouble qui monte en lui, c'est le spleen, c'est la disparition de la magie de l'enfance.

Dans un moment de désœuvrement où il parcourt encore une fois le contenu de la valise sibérienne maintenant connu par cœur, Alexeï découvre l'existence « d'instantanés éternels » d'abord grâce à une photo de vieux guerriers, puis à celle de trois promeneuses du début du XXe siècle : «Oui, il y avait dans leur vie une matinée d'automne claire... Cette brève parole provoqua le miracle. Car soudain, par tous mes sens, je me transportai dans l'instant que le sourire de trois élégantes avait suspendu. » (Makine 1995 : 166-167). Cette découverte bouleverse Alexeï : « Les instantanés dans lesquels je venais de séjourner m'apparaissaient à présent comme l'expérimentation

d'une étrange folie, belle et effrayante en même temps. Il était impossible de les nier, car tout mon corps en gardait l'écho lumineux. Je les avais réellement vécus! » (Makine 1995 : 171). Les instants éternels sont pour Makine des moments révélateurs d'une « pénétrante harmonie du visible » et leur mise au jour constitue le travail de l'écrivain.

Dans le dernier segment du chapitre, Alexeï découvre qu'il peut partager des instants éternels avec sa grand-mère. À la fin d'une fascinante veillée passée à explorer la bibliothèque, Charlotte lui lit un poème de Nerval, *Fantaisie*, dans lequel Alexeï perçoit un « instant rêvé plus vrai que n'importe quelle réalité de bon sens. » (Makine 1995 : 173). Ainsi, par ce poème, il réalise que la littérature peut révéler des instants éternels. Le lendemain de cette veillée, pendant que Charlotte et lui se promènent tous les deux dans la steppe, ils aperçoivent le petit train qui fait la navette entre la briqueterie et la gare — la koukouchka — qui rappelle à Charlotte un moment éternel qu'elle raconte à son petit-fils. C'est alors qu'il se rend compte qu'ils ont trouvé une nouvelle langue « qui dirait l'indicible ».

À la fin du chapitre, Charlotte sur le quai de la gare se tait et sourit à Alexeï, qui est dans le train vers « notre ville ». Il se dit alors « nous n'avions plus besoin de mots ». Ainsi, le chapitre amène le lecteur d'un pôle de l'énoncé, soit « nous n'avions plus rien à nous dire » au pôle opposé, soit « nous communiquions si bien que nous n'avions plus besoin de mots ». Le trajet, si l'on veut, entre ces deux énoncés, part de la gare au début des vacances et revient à la gare à la fin des vacances. La fin du chapitre revient non seulement sur l'énoncé du départ pour l'infirmier, mais elle revient aussi dans le même lieu — la gare — et encadre le cycle des vacances.

Avant de continuer, j'aimerais souligner un autre niveau de récurrence dans les segments et les chapitres à sous-titre explicatifs. En effet, dans ces unités, le développement répète ce que le sous-titre a déjà énoncé sous forme de résumé, mais en le donnant à voir dans le détail. Par exemple, dans le chapitre 4 de la partie II qui nous occupe en ce moment, le développement montre en quoi consiste dans le détail ce qu'est « parler pour ne rien dire » et quelles en sont les conséquences, à savoir le désœuvrement qui mène à la découverte des instants éternels, puis finalement à l'infirmité de l'énoncé de départ.

Le chapitre 3 de la partie III fait encore une fois appel à la forme sous-titre explicatif avec renversement de polarité : Alexeï veut détruire la France de sa grand-mère au début, il croit comprendre ce qu'était la France pour elle à la fin. Entre les deux pôles, le chapitre parcourt un long chemin à travers le récit du dernier été d'Alexeï à Saranza. La structure du chapitre me fait penser à une promenade dans la steppe : on va, on vient, on retourne sur ses pas, le regard perdu dans un vaste horizon. Le récit semble en effet aller dans toutes les directions : la recherche d'identité se transforme lentement en axe littéraire; la dichotomie amour/viol crée un lien avec le passé; puis lentement la transition vers l'écrivain, vers la suite se fait.

Le chapitre s'ouvre sur une scène où Alexeï est dans le train qui doit l'emmener à Saranza pour « détruire la France », cette France de Charlotte qui a fait de lui un « étrange mutant, incapable de vivre dans le monde réel » (Makine 1995 : 223). Des images, réparties en deux camps, le russe et le français, déferlent dans sa tête et illustrent la « réalité déchirée » d'Alexeï. Cependant, rendu à Saranza, rien ne se passe selon ses prévisions : au lieu de lui offrir des « fanfreluches françaises », Charlotte lui fait un repas très simple; elle ne lui parle pas de son passé français, mais de son passé russe. La crise appréhendée cède la place à la résolution de conflits intérieurs.

Ce chapitre, le dernier dont l'action se passe en Russie, est en effet le chapitre des résolutions. Alexeï résout d'abord sa crise d'identité « Je n'avais plus à me débattre entre mes identités russe et française. Je m'acceptai. » (Makine 1995 : 237). Ensuite, il résout en quelque sorte son questionnement sur la dichotomie viol/amour notamment en entendant le récit que fait Charlotte de son viol et avec la lecture d'un poème de Baudelaire que lui fait sa grand-mère. C'est aussi le chapitre où apparaît la célèbre phrase sur « l'entre deux langues » si souvent citée : « c'est dans ces moments-là [quand il bafouille en parlant français], en me retrouvant entre deux langues, que je crois voir et sentir plus intensément que jamais. » (Makine 1995 : 245). Il ouvre pour la première fois la porte de l'écriture « Et si l'on pouvait exprimer cette langue par écrit? » (Makine 1995 : 251).

En plus de présenter des résolutions, le chapitre tisse un réseau de liens : entre la langue et la beauté, puis entre la beauté et la solitude, et, pour finir, entre la solitude et la langue parce que Charlotte n'a personne à qui parler en français durant les longs mois d'hiver. Le chapitre se

termine par la description d'un moment éternel alors qu'Alexeï et Charlotte sont dans un restaurant où ils se sont réfugiés après un orage. Alexeï décrit le restaurant, les couleurs et les odeurs; puis il se retourne et Charlotte n'y est plus, il est dans un café parisien vingt ans plus tard, mais ce sont les mêmes couleurs, odeurs, etc. Ce saut de 20 ans dans le futur est suivi d'un retour en arrière de 10 ans pour décrire une scène au cours de laquelle Alexeï fait ses adieux à Charlotte avant de partir définitivement pour l'étranger. Il sort sur le balcon et, en regardant la steppe, il se dit : « C'est là, au-dessus de l'obscurité glacée de la steppe, que je crus enfin comprendre ce que la France était pour elle. » (Makine 1995 : 263). Après avoir fait un grand tour d'horizon, résolu des questions sur plusieurs fronts, il revient à la France, mais sous un autre angle : il croit comprendre ce que la France était pour Charlotte.

Partie

Comme je l'ai dit ci-dessus, le roman comporte quatre parties; or l'une d'elles, la partie II, se termine en reprenant des éléments du début. Le point de départ de la partie II du roman est la lecture du poème *Fantaisie* de Gérard de Nerval au commencement des vacances d'été à Saranza. À ce moment-là, le poème suscite l'intérêt d'Alexeï, mais sans plus. La conclusion de la partie II décrit de nouveau la lecture de ce poème, mais à la fin des vacances d'été, environ un an plus tard. Le point de départ est défini ici à la fois par une action, la lecture du poème, et le moment où cette action a lieu, soit au début et à la fin des vacances.

Entre les deux lectures de *Fantaisie*, Alexeï passe de l'enfance à l'adolescence — il a treize ans au début, quatorze ans à la fin. La mort de l'enfance est tout d'abord incarnée dans les réflexions qu'Alexeï se passe au sujet de la mort du Président de la République, Félix Faure, dont lui parle Charlotte au début de la partie II. « C'est cette phrase qui sonna le glas de mon enfance. "Il est mort dans les bras de sa maîtresse..." » (Makine 1995 : 101). La transition vers l'adolescence se manifeste aussi par le développement d'un sens critique dans les réflexions d'Alexeï sur la France et les récits de Charlotte s'y rapportant. Peu à peu il passe de l'enfant qui boit les récits sur la France, accroché aux lèvres de Charlotte, à l'adolescent qui réfléchit à ce qu'on lui raconte, puis devient autonome en faisant des recherches sur la France par lui-même à la bibliothèque.

Autre signe de transition vers l'adolescence, les catégories bien nettes et bien définies de l'enfance s'embrouillent. Ainsi, les frontières entre le monde de l'Atlantide française et la vie russe deviennent moins nettes. Dans la partie précédente du roman, qui porte sur l'enfance, les récits sur la France ont leur point de départ à Saranza chez Charlotte alors que les récits sur le passé russe de Charlotte débutent dans la cuisine enfumée de l'appartement de « notre ville ». Dans la partie II, cette délimitation commence à s'estomper. Un chapitre, le chapitre II est consacré presque entièrement à la Seconde Guerre telle que vécue par Charlotte et la rétroversion commence dans la cuisine enfumée. Cependant, dans le chapitre suivant Alexeï est toujours dans « notre ville », donc dans le domaine du passé russe; pourtant, il lit tout ce qu'il trouve sur la France et partage certaines anecdotes avec son ami Pachka. Alexeï devient indépendant de Charlotte dans sa recherche d'informations sur la France. Les récits sur la France, jusque-là confinés aux étés à Saranza, envahissent lentement le reste de l'année.

Dans le dernier chapitre de la partie II, Alexeï est de retour à Saranza pour les vacances d'été. Il est devenu si autonome dans son étude de la France, qu'il se dit d'entrée de jeu que Charlotte n'a plus rien à lui apprendre. Il s'agit du chapitre dont j'ai parlé plus haut dans lequel Alexeï découvre les « instants éternels » et qui se termine par « nous n'avions plus besoin de mots ». C'est à la fin de ce chapitre que Charlotte lit de nouveau le poème de Nerval à Alexeï. Alors qu'un an plus tôt il trouvait le poème beau, sans plus, cette fois, grâce à la découverte des instants éternels, Alexeï est touché profondément par *Fantaisies*, car il découvre qu'il peut entrer dans l'univers du poème. Ainsi, la fin de la partie II revient au point de départ avec une gradation de beau à profondément signifiant.

Roman

Le retour au point de départ se manifeste encore une fois au niveau supérieur, soit pour tout le roman. Le point de départ dans ce cas est la photo de la femme en veste ouatée ainsi que le discours d'Alexeï sur le fait que pour être belle sur une photo, il faut prononcer les mots « petite pomme ». Au tout début du roman, Alexeï encore enfant regarde les photos de famille et disserte sur le sourire des femmes : « ces femmes savaient que pour être belles, il fallait, quelques secondes avant que le flash ne les aveugle, prononcer ces mystérieuses syllabes françaises dont

peu comprenaient le sens : “pe-tite-pomme...” » (Makine 1995 : 13). En fouillant dans les photos, il tombe sur une photo qu’il n’aurait pas dû voir : « Elle portait une grosse veste ouatée d’un gris sale, une chapka d’homme aux oreillettes rabattues. Elle posait en serrant contre sa poitrine un bébé emmitouflé dans une couverture de laine. » (Makine 1995 : 15-16). Quand Alexeï demande à sa grand-mère qui est cette femme, Charlotte change le sujet.

Cette photo est évoquée une fois de plus à la page 161, dans un des rares retours en arrière qui concernent la vie du protagoniste. Alexeï se souvient de « celle, en veste ouatée et en grosse chapka, dont j’avais découvert la photo dans un album rempli de clichés datant de l’époque française de notre famille. » (Makine 1995 : 161). Il tente de se rappeler pourquoi il n’a pas eu de réponse à la question « qui était cette femme? » et conclut qu’il serait impossible de le demander à Charlotte au moment où le retour en arrière est introduit.

La photo refait surface à la fin du roman dans une lettre posthume de Charlotte. Alexeï vit alors à Paris et il semble que son identité est scellée : il s’est réconcilié avec la greffe française et il a confronté la France réelle avec l’image que lui en avait transmise Charlotte. Puis vient cette lettre posthume dans laquelle il apprend que la femme à la veste ouatée était sa mère. Fille d’un koulak, elle était prisonnière d’un camp de femmes où elle est morte écrasée par un tracteur alors qu’Alexeï avait deux ans et demi. La lettre ne mentionne pas son père directement, mais, dans sa description de la vie dans les camps, elle fait état de « l’amour forcé, sous la menace d’une arme ou d’une charge de travail inhumaine, et l’amour acheté avec une bouteille d’alcool. » (Makine 1995 : 305). Fils d’une prisonnière de camps de concentration et d’un garde, Alexeï est russe jusqu’au bout des ongles.

Le roman se termine alors qu’Alexeï marche dans les rues de Paris en regardant la photo de sa mère en se disant que c’était grâce à la « petite pomme » que la femme à la veste ouatée avait une vague ressemblance avec les autres personnages dans les albums de photos de la famille.

Boucles enchâssées

Le Testament français se présente donc comme une grande boucle dans laquelle sont enchâssées plusieurs boucles de longueurs variables : des segments, des chapitres, une section. Dans tous les cas, la fin de la boucle reprend des éléments du début, mais leur coloration est changée par le parcours entre les deux pôles de la boucle : parfois l'énoncé de départ est nié, alors que, dans d'autres cas, il s'affirme avec une force nouvelle. Quel que soit le cas, l'objet de la récurrence n'est pas identique à ce qu'il était au point de départ. Je soupçonne d'ailleurs que cette variation constante dans la récurrence est une des clés de l'intérêt du roman.

Par ailleurs, le retour au point de départ donne l'impression que quelque chose est complet et peut être clos. Les boucles donnent lieu à une alternance d'ouvertures — les points de départ — et de fermetures — les points d'arrivée — qui bercent le lecteur comme une respiration alors que le processus de mûrissement du protagoniste continue sa fuite inexorable vers l'avant.

Emploi de l'itération

L'itération (ou le récit itératif) est une autre façon de traiter la récurrence avec un résultat tout à fait différent du retour au point de départ. L'itération consiste, selon Genette, à raconter une seule fois dans le récit ce qui dans l'histoire s'est répété plusieurs fois, comme dans l'exemple ci-dessous où l'on comprend aisément qu'il y a eu plusieurs expéditions de pêche blanche :

Désormais, il m'arrivait souvent d'accompagner Pachka dans ses expéditions de pêche sur les rives enneigées de la Volga. Il trouait la glace à l'aide d'un puissant vilebrequin, jetait dans la percée sa ligne et s'immobilisait au-dessus de cette ouverture ronde qui laissait apparaître l'épaisseur verdâtre de la glace. J'imaginai un poisson qui, au bout de cet étroit tunnel, long parfois d'un mètre, s'approchait prudemment de l'appât... Des perches aux dos tigrés, des brochets tachetés, des gardons à queue rouge vif surgissaient de la trouée et, décrochés de l'hameçon, tombaient sur la neige. (Makine 1995 : 142-143).

Makine emploie le récit itératif ou, plus souvent, un mélange de récit descriptif et itératif pour commencer un segment avant de passer au récit singulatif. Le passage au récit singulatif est signalé à la fois par un syntagme du type « un jour » ou « cette fois » et par le changement du

temps de verbe de l'imparfait au passé simple. C'est le cas, par exemple, du segment dont j'ai cité un extrait ci-dessus. Ce segment commence par une description de Pachka, le cancre, qui devient le camarade d'Alexeï. S'ensuit le récit itératif de leurs expéditions de pêche sur les rives de la Volga et au cours desquelles Pachka, à la recherche d'endroits plus poissonneux, s'aventure trop loin sur des glaces minces et, en conséquence, tombe à l'eau. Il s'en sort toujours et pour le sécher, le réchauffer et cuire le poisson, Alexeï et lui font un feu, puis Alexeï raconte des anecdotes tirées de son érudition française. L'événement singulatif est annoncé ici, comme c'est souvent le cas dans *Le Testament français*, par « un jour » : « Un jour, il faillit se noyer pour de bon » (Makine 1995 : 145). Les événements sont essentiellement les mêmes que dans le récit itératif : ils font un feu, font cuire le poisson, Alexeï raconte la France-Atlantide à Pachka. Mais cette fois-ci, grâce à la réaction de Pachka, Alexeï découvre le style : « Et puis, ce soir, je compris que ce n'étaient pas les anecdotes qu'il fallait rechercher dans mes lectures. Ni des mots joliment disposés sur une page. C'était quelque chose de bien plus profond et, en même temps, de bien plus spontané : une pénétrante harmonie du visible qui, une fois révélée par le poète, devenait éternelle. » (Makine 1995 : 149).

Dans *Le Testament français*, le récit singulatif qui suit un passage itératif est souvent une occurrence de la série d'événements rapportés par l'itération, mais elle est décrite avec plus de détails ou encore le résultat n'est pas le même que celui des événements inclus dans l'itération, un peu comme dans les épisodes de pêche sur la glace que j'ai cités ci-dessus. Voici un autre exemple :

Tôt le matin, nous étions parfois tirés de notre sommeil enfantin par un cri sonore qui retentissait au milieu de la cour :

— Allons chercher le lait!

À travers nos songes, nous reconnaissons la voix et surtout l'intonation inimitable d'Avdotia, la laitière, qui venait du village voisin. Les ménagères descendaient avec leurs bidons vers deux énormes récipients en aluminium que cette paysanne vigoureuse d'une cinquantaine d'années traînait d'une maison à l'autre. Un jour, réveillé par son appel, je ne me rendormis pas... J'entendis

notre porte claquer doucement et des voix étouffées pénétrer dans la salle à manger. L'instant d'après, l'une d'elles souffla avec un abandon bienheureux :

— Oh, comme c'est bien chez toi, Choura! C'est comme si j'étais couchée sur un nuage...

Intrigué par ces paroles, je jetai un coup d'œil derrière le rideau qui séparait notre chambre. Avdotia était allongée sur le plancher, les bras et les jambes écartés [sic], les yeux mi-clos. (Makine 1995 : 30).

Dans la série d'événements rapportés par l'itération, Alexeï et sa soeur sont réveillés par le cri d'Avdotia, mais ils se rendorment. L'événement singulatif porte sur une des occurrences, il entend le cri de la laitière, on suppose que les ménagères descendent cette fois-ci aussi, mais Alexeï ne se rendort pas et découvre que la laitière vient se reposer chez Charlotte. On peut supposer que cela se passe ainsi chaque fois qu'elle vient. C'est comme si l'événement rapporté par un récit singulatif ressort du lot, il est décrit en détail, mais en même temps il est représentatif de toute la série. J'y vois une analogie avec les tableaux de Rembrandt dans lesquels toutes les perles du collier ne sont pas peintes en détail, seulement quelques-unes qui nous font deviner la présence des autres. Cela fonctionne aussi comme la mémoire : dans le défilé des actions au quotidien, quelques-unes ressortent et l'on devine les autres par le fait même. Devant l'impossibilité de tout dire, il faut choisir les perles qui feront deviner la présence des autres.

Pour finir, j'aimerais souligner deux points qui me semblent dignes d'attention au sujet de l'emploi combiné du récit itératif et du récit singulatif pour décrire une des occurrences de la série. D'abord, le recours au récit singulatif pour décrire un événement de la série permet l'emploi de dialogues plus étoffés qu'« Allons chercher le lait! », qui autrement seraient peu crédibles dans un récit itératif, car on aurait du mal à croire que les paroles ont été répétées de cette façon, chaque fois. Ensuite, à mon avis, cette forme crée une ouverture. On tourne dans l'itération, puis « un jour », quelque chose se passe qui fait en sorte que tout est différent cette fois-ci, et, au lieu de tourner une fois de plus, on emprunte une tangente. Cela crée l'effet contraire du retour au point de départ où c'est l'impression de complétude qui domine.

Répétition d'événements autour desquels s'articule le récit premier

Nous avons vu jusqu'ici deux emplois de la récurrence, le retour au point de départ et l'itération, qui créent un effet contraire, soit la complétude d'une part et l'ouverture d'autre part. La dernière figure liée à la récurrence, la répétition, joue plutôt sur l'effet de crescendo.

Certains motifs tirés des « histoires des autres » reviennent hanter la conscience d'Alexeï tout au long du roman. Je pense notamment au viol de Charlotte, au Président et sa maîtresse, au sac du Pont-Neuf et aux cailloux qu'il contient, aux « samovars », au lac gelé rempli de cadavres, à Béria, pour ne nommer que ceux-là... La répétition de ces événements ou de ces motifs doit être prise au sens où Genette l'entend, c'est-à-dire comme une construction de l'esprit « qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction : “le soleil”, “le matin”, “se lever”. Cela est bien connu, et je ne le rappelle que pour préciser une fois pour toutes que l'on nommera ici “événements identiques” ou “récurrence ou même événement” une série de plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance. » (Genette 1972 : 145). Une lecture quelque peu attentive révèle en effet que chaque occurrence des événements ou des motifs mentionnés ci-dessus est un peu différente des autres : Makine dévoile des aspects nouveaux de l'événement, approfondit la perception qu'en a son personnage principal et nous permet de comprendre de mieux en mieux leur signification. C'est pour cette raison qu'à mon sens *Le Testament français* est un exemple parfait de ce que John Gardner appelle le roman lyrique :

Successful novel-length fictions can be organized in numerous ways: energetically, that is, by a sequence of causally related events; juxtapositionally, when the novel's parts have symbolic or thematic relationship but no flowing development through cause and effect; or lyrically, that is by some essentially musical principle—one thinks, for example, of the novels of Marcel Proust or Virginia Woolf.

The lyrical novel is the most difficult to talk about. What carries the reader forward is not plot, basically—though the novel may contain, in disguised form, a sequence of causally related events—but some form of rhythmic repetition: a

key image or cluster of images (the ocean, a childhood memory of a swingset, a snow-capped mountain, a forest); a key event or group of events to which the writer returns repeatedly, then leaves for material that increasingly deepens and redefines the meaning of the event or events; or some central idea or cluster of ideas. (Gardner 1984 : 185).

À la fois pour illustrer comment un événement répété peut jouer le rôle que décrit Gardner et pour observer son fonctionnement dans *Le Testament français*, j'ai choisi d'analyser en détail le récit du viol de la grand-mère à Boukhara. Je prétends aussi que le sens des occurrences du viol se précise dans un jeu de va-et-vient avec le récit premier tel que je l'ai défini, à savoir le conflit entre les identités russe et française d'Alexeï.

La première occurrence du récit du viol est insérée dans un segment (Makine 1995 : 92-95) où Alexeï encore enfant commente les histoires qu'il entend dans la cuisine enfumée. Le viol n'est pas nommé; les adultes l'évoquent par des sous-entendus qu'Alexeï ne saisit pas tout à fait : « je ne comprenais pas non plus ce qui s'était passé à Boukhara. » (Makine 1995 : 95). Toutefois, il sait que c'est un événement atroce qui a marqué l'histoire de la famille et, qui plus est, il remarque que l'événement en question n'est jamais évoqué en présence de son oncle Sergueï — on apprendra plus tard que c'est l'enfant né de ce viol. Au moment de cette première occurrence du viol dans le récit, les deux identités d'Alexeï sont en formation et ne peuvent pas être vraiment en conflit, car elles n'entrent pas en contact, ou si peu. Chaque identité est maintenue à part dans son lieu géographique : « notre ville » pour la Russie et le balcon à Saranza pour l'Atlantide française. Ainsi, le viol de Charlotte ou les « samovars » — les motifs liés à la Russie — sont évoqués dans la cuisine enfumée de « notre ville » alors que le sac du Pont-Neuf, le Président et sa maîtresse ou l'inondation de Paris — les anecdotes associées à la France — apparaissent dans le récit à partir du balcon à Saranza, le point de départ vers l'Atlantide française.

Lors de la première occurrence, le sens de l'événement demeure flou : c'est un événement important, mais on ne sait pas encore de quoi il s'agit ni comment il s'opposera aux autres pièces du puzzle, par exemple à l'amour incarné par les anecdotes au sujet du Président et sa maîtresse, province de l'Atlantide française. Le viol est un événement parmi d'autres, sans lien vraiment

avec eux, si ce n'est par la personne de Charlotte. Le récit est très elliptique, c'est ce qu'un enfant aurait pu glaner en écoutant les conversations des adultes.

La deuxième occurrence du viol dans le récit est aussi faite par une allusion à Boukhara et à l'oncle Sergueï. Encore une fois, Alexeï, qui a alors quatorze ans, écoute les conversations des adultes dans la cuisine enfumée. Cependant, ce n'est pas lui qui prend en charge le récit cette fois, mais plutôt un narrateur avare de commentaires aligné sur Charlotte. Ce narrateur nous raconte au milieu du segment en question (Makine 1995 : 115-118) que Charlotte et son mari, Fiodor, sont dans un train et regardent le paysage défiler par une porte ouverte. « Ils restèrent un long moment dans cette embrasure de lumière et de chaleur. Le vent ponçait leur front comme du papier de verre. Le soleil brisait la vue en une myriade d'éclats. Mais ils ne bougeaient pas, comme s'ils voulaient qu'un passé pénible s'effaçât par ce frottement et cette brûlure. Ils venaient de quitter Boukhara. » (Makine 1995 : 116). Le viol est évoqué une fois de plus de manière sous-entendue à la fin du segment alors que Fiodor et Charlotte sont de retour en Sibérie depuis quelque temps. Charlotte se réveille en sursaut une nuit et voit Fiodor incliné au-dessus du lit de Sergueï, « de ce garçon aux cheveux noirs et lisses qui ne ressemblait à personne dans la famille » (Makine 1995 : 118). Cette occurrence du récit du viol ne nous en apprend pas beaucoup plus; cependant, elle réitère le lien entre Charlotte, Boukhara, Fiodor et Sergueï.

Le viol est évoqué dans un troisième segment, encore une fois à partir de la cuisine enfumée, mais de front cette fois-ci, dans le discours direct de la tante d'Alexeï : « Ces basmatchs, ces bandits qui voulaient pas du pouvoir soviétique, ils l'ont attrapée, elle était toute jeune encore, sur une route, et ils l'ont violée, mais comme des bêtes sauvages! Tous, l'un après l'autre. Ils étaient six ou sept peut-être. » (Makine 1995 : 191). Le reste du segment décrit l'état de choc que cette révélation suscite chez Alexeï : « Ils parlaient sans remarquer que, figé sur ma chaise, je ne respirais plus, ne voyais rien, ne comprenais pas le sens de leurs répliques » (Makine 1995 : 192). Dans le segment suivant, Alexeï établit un lien entre le viol de sa grand-mère et les viols en série de Béria, dont il vient d'apprendre l'existence. Ainsi, d'événement isolé, tenu à l'écart, le viol de Charlotte s'inscrit maintenant dans un ensemble de faits marquants liés à la Russie. Alors qu'il est au lit ce soir-là, Alexeï se met à la place de Charlotte dont le corps inerte gît sur le sable « malgré les convulsions effrénées des hommes qui sauvagement se jetaient sur lui » (Makine

1995 : 194) et ressent une douleur intense en même temps que, « dans les renforcements marécageux » de ses pensées, il s'identifie aux violeurs. Cette contradiction l'amène à se frapper jusqu'à ce que « cet autre en lui » disparaisse. Alors que l'air froid calme son visage, Alexeï se dit à mi-voix « Je suis Russe ». Tout n'est plus aussi simple qu'auparavant : Alexeï s'identifie à la fois à Charlotte et à Béria, ce qui est intolérable, étant donné le besoin qu'il ressent de choisir son camp.

Lors du dernier été d'Alexeï à Saranza, donc au moment où il amorce la transition vers l'âge adulte, Charlotte lui parle enfin du viol. Cependant, bien qu'Alexeï annonce que c'est elle qui parle — « Un jour elle me parla du viol. » (Makine 1995 : 239) —, le récit est en fait pris en charge par un narrateur aligné à la fois sur Charlotte et sur le dernier violeur de la bande. Ainsi, ce narrateur voit d'abord le jeune Ouzbek par « l'interstice entre les cils », soit du point de vue de Charlotte, pour qui les quelques secondes pendant lesquelles l'homme se débat avec ses vêtements pour attraper son poignard et la tuer lui semblent interminables. Le narrateur voit ensuite Charlotte de l'extérieur en « femme prostrée sur le sol, la robe déchirée, les cheveux défaits à moitié ensevelis sous le sable » (Makine 1995 : 239). Pour finir, il accède aux pensées du violeur : « Il voudrait que la mort soit plus physique — la gorge coupée, le flot de sang imbibant le sable. » (290, 240). Heureusement pour Charlotte, le jeune Ouzbek voit ses camarades galoper au loin et décide de les rejoindre, quitte à laisser sa victime en vie.

Dans la suite de ce segment, Alexeï commente la nouvelle mouture du récit du viol dans ses pensées, ce qui l'amène à mettre à nu « cet égoïsme mâle » qui l'effraie et le tente à la fois, puis à faire le lien, curieusement, avec son questionnement sur l'amour : « Dis-moi, en un seul mot, en une seule phrase, l'amour, c'est quoi? » (Makine 1995 : 241). Le récit sur ce qui s'est produit après le viol reprend, soit la venue d'un saïgak blessé contre lequel Charlotte se blottit pour résister au froid glacial du désert la nuit. Le segment finit alors que Charlotte et Alexeï bavardent en se promenant dans les rues de Saranza; et dans un extrait en discours direct, Charlotte affirme que le grand-père, Fiodor, aimait Sergueï, l'enfant du viol, comme son propre fils et peut-être même plus. Cette affirmation ainsi que le tremblement dans la voix de Charlotte est en quelque sorte une réponse à « l'amour, c'est quoi? » : « L'amour m'apparut de nouveau dans toute sa douloureuse simplicité. Inexplicable. Inexprimable. » (Makine 1995 : 243).

À ce moment-là dans le récit, Alexeï a déjà amorcé la réconciliation de ses identités russe et française. Dans cette optique, il est intéressant de souligner que le point de départ du récit du viol se fait à Saranza et non dans la cuisine enfumée, ce qui suggère que les deux univers sont intégrés. Cette fois, il peut à la fois voir le viol du point de vue de Charlotte et de son violeur sans que ce soit déchirant. Qui plus est, le récit du viol suscite chez lui un questionnement sur l'amour qui jusque-là surgissait seulement dans l'Atlantide française et était incarné notamment par le récit du Président et sa maîtresse. Or il me semble que la transition dans un même segment d'un pôle à l'autre de la dichotomie viol-amour donne le signal que l'intégration des deux identités est terminée, elles ne font plus qu'une et Alexeï peut alors les envisager en même temps.

La dernière occurrence du viol est si brève que je ne suis pas absolument sûre que c'en est une. En effet, il s'agit d'une référence au désert alors qu'Alexeï évoque dans ses pensées les moments marquants de la vie de Charlotte : « la France du début du siècle, la Sibérie, le désert¹⁵, et de nouveau les neiges infinies, la guerre, Saranza... » (Makine 1995 : 252). Comme cela semble être le cas ici pour le viol de Charlotte, les événements répétés sont livrés à la fin du roman sous forme de résumés et insérés dans des énumérations. Ces histoires, qui proviennent des membres de son entourage, font maintenant partie de lui et il n'a plus besoin de les développer. Je me permets une parenthèse pour souligner que c'est là une définition intéressante de la culture en écho aux propos de Guillebaud : « Nous n'accédons à notre statut de sujet humain libre et autonome que par le biais d'un héritage reçu, d'une culture partagée, d'une filiation particulière, d'un langage appris, etc. » (2003 : 125). Dans *Le Testament français*, l'héritage reçu prend la forme d'anecdotes associées d'abord au camp russe ou au camp français, mais qui finissent par s'imbriquer pour former l'identité d'Alexeï.

Dans un autre ordre d'idée, je suis frappée par les différences entre les occurrences du récit du viol. Différences à la fois dans la prise en charge du récit et dans le contenu d'histoire livré. Dans la première occurrence, Alexeï le bavard nous apprend qu'il s'est passé quelque chose dans le

¹⁵ C'est moi qui souligne.

désert à Boukhara et que cela a un lien mystérieux avec l'oncle Sergueï. Ses impressions sont aussi importantes que le contenu d'histoire, par ailleurs assez mince, car il ne sait pas ce qui s'est passé. Dans la deuxième occurrence, un narrateur au « il », beaucoup plus discret, prend le relais pour raconter dans quel état d'esprit Charlotte et Fiodor quittent Boukhara après l'événement en question — on ne sait toujours pas de quoi il s'agit —, puis, plus loin dans le même segment, on apprend que Sergueï ne ressemble à personne dans la famille. Ainsi, les deux premières occurrences du récit réitèrent sensiblement le même contenu d'histoire, mis à part le départ de Boukhara, mais avec une narration entièrement différente. La troisième occurrence tranche avec les deux autres en faisant appel au discours direct (c'est la tante d'Alexeï qui parle) pour révéler la vérité directement, sans artifice. Le contenu d'histoire est dense, mais le récit est très résumé : la tante dit ce qui s'est passé, elle ne nous le donne pas à voir, comme si la visualisation en détail des événements aurait été trop difficile à supporter. Dans la quatrième occurrence, un narrateur omniscient — il épouse tantôt le point de vue de Charlotte, tantôt celui du jeune Ouzbek — continue en quelque sorte le récit amorcé par la tante et décrit avec force détails l'après-viol et la nuit qui s'en est ensuivie. Puis, plus loin dans le segment, Makine emploie encore une fois les dialogues pour révéler un autre secret, lié au premier, à savoir que Sergueï est né de ce viol collectif. Charlotte parle ouvertement de l'amour de Fiodor pour Sergueï, l'enfant du viol. Pour finir, la dernière occurrence ne fait qu'évoquer, peut-être, l'événement dans une énumération, car il ne reste plus rien de neuf à raconter.

La répétition du récit du viol de Charlotte s'insère, à un niveau plus large, dans une chaîne référentielle qui va du général au particulier : le viol de femmes anonymes par Béria, le viol de la grand-mère, puis le viol de la mère évoqué comme une possibilité à la toute fin du roman dans une lettre de Charlotte à Alexeï. À mon sens, cette dernière occurrence de la thématique du viol jette un nouvel éclairage sur la série de passages portant sur le viol de Charlotte. D'abord, on peut se demander si les efforts qu'Alexeï fait pour comprendre ce qui s'est passé naissent du désir inconscient de se réconcilier avec le fait qu'il est aussi, comme l'oncle Sergueï, le fils d'un violeur. Ensuite, au moment où Alexeï semble avoir accepté sa greffe française, on apprend que la greffe, sans pour autant cesser d'exister, n'est pas ancrée dans les liens du sang. Le viol en ce sens incarne l'imbroglio identitaire. Au moment où il accepte son identité française, il découvre que c'est une illusion.

Conclusion de l'étude

Le travail est l'essentiel; le résultat, secondaire; l'œuvre un sous-produit. Il s'agit d'employer l'effort littéraire à tirer de soi des biens et des vues qui seraient demeurés implicites ou effleurés, non approfondis. (Valéry 1974 : 1001).

Alors que j'achève cette étude, je contemple la citation de Valéry en me demandant quels biens et quelles vues j'ai approfondis ici. Qu'ai-je tiré de moi qui autrement serait resté implicite? La réconciliation avec la thématique me vient immédiatement à l'esprit, car de prime abord j'ai voulu l'exclure pour me concentrer sur la forme. Je cherchais à comprendre des procédés d'écriture et, malgré les principes établis selon lesquels forme et fond sont intrinsèquement liés, il me semblait que la thématique n'était pas pertinente parce qu'elle relevait de ce que Genette qualifie de « dialogue entre un texte et une psyché » dans sa description de la critique inspirée du romantisme :

Que cette psychologie s'arme (ou s'altère) plus ou moins de perspective historique, ou de psychanalyse, freudienne, jungienne, bachelardienne ou autre, ou de sociologie, marxiste ou non, qu'elle se déporte davantage vers la personne de l'auteur ou celle du lecteur (du critique lui-même), ou qu'elle tente encore de s'enfermer dans la problématique « immanence » de l'œuvre, ces modifications d'accent ne modifient jamais fondamentalement la fonction essentielle de la critique, qui reste d'entretenir le dialogue d'un texte et d'une psyché, consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptrice. (Genette 1972 : 10).

Or chassez la thématique et elle revient au galop! Mon étude de trois emplois de la récurrence dans *Le Testament français* m'a amenée à reconnaître l'importance de la thématique pour créer des liens et structurer l'écrit. Ainsi, le bouclage se fait essentiellement par l'entremise d'une idée ou d'un sujet abordé dans l'unité de texte (donc un thème), que ce soit une constatation comme « nous n'avons plus rien à nous dire » ou le poème *Fantaisie*. De la même façon, la répétition de motifs, le viol par exemple, tisse des réseaux sémantiques qui structurent le texte à la manière d'un thème musical et de ses variantes.

Sans contredit, la plus grande révélation concernant la thématique a été de constater son rôle pour articuler les segments entre eux. Une partie de mon analyse portait en effet sur le lien entre les segments, car j'espérais y trouver des réponses aux questions que je me posais sur la récurrence. En plus de me permettre de remarquer l'emploi fréquent du retour au point de départ dans *Le Testament français*, le fait de prêter attention au début et à la fin des unités de texte m'a amenée à comprendre l'importance de la thématique pour guider le lecteur de l'information ancienne vers l'information nouvelle. Gopen décrit ce processus pour l'écriture de communication dans *Expectations, Teaching Writing from the Reader's Perspective* où il affirme l'importance du lien entre les phrases :

We would do well to devote a substantial portion of time and effort to teaching how sentences connect with those that immediately surround them. In many ways, those connections can be considered the single most important thing to concentrate on in teaching writing. (Gopen 2004 : 88)

Plus loin, alors qu'il explique la relation entre le thème, le propos, l'information ancienne et l'information nouvelle¹⁶, Gopen insiste sur l'importance de faire correspondre l'information ancienne au thème dans la phrase pour établir un lien avec ce qui précède et assurer la progression de l'information. Or il me semble que je retrouve ici la même idée transposée à un autre niveau — celui du segment — et dans un autre genre d'écrit — la fiction. Les segments s'accrochent à ce qui précède en reprenant brièvement une thématique présente à la fin du segment précédent. Chaque segment existe en relation aux autres, un peu comme un danseur dans une ronde, en tension entre la personne qui le précède et celle qui le suit.

Quand j'ai entrepris cette étude, je me demandais où finit le fond et où commence la forme tout en imaginant qu'il existait une coupure nette entre les deux. Mes réflexions sur le rôle de la

¹⁶ Marie-Claude Boivin et Reine Pinsonneault discutent brièvement des notions de thème et de propos dans *La grammaire moderne, Description et éléments pour sa didactique*, publiée chez Beauchemin en 2008, mais cette description est beaucoup moins complète que celle de Gopen.

thématique pour structurer un texte m'ont amenée à voir cette limite en flou, comme si elle était hors foyer.

Une autre vue que cette analyse m'a permis d'approfondir est l'équilibre nécessaire entre le dire et le montrer dans l'écriture de fiction. J'avais bien sûr appris ce cliché et, comme une bonne élève, je pouvais le réciter... sans comprendre tout à fait comment le mettre en œuvre. En outre, je me rends compte qu'il s'agit de doser « le dire », et non de le supprimer complètement : par exemple, dans *Le Testament français*, les sous-titres explicatifs énoncent ce qui va se passer avant que le reste du segment ne nous le donne à voir. Toutefois, les sous-titres explicatifs occupent une phrase ou deux de texte, alors que le « donner à voir » s'étend sur plusieurs paragraphes, ce qui fait pencher la balance résolument en sa faveur. Cette compréhension du jeu entre dire et donner à voir m'a accessoirement amenée plus près de mon but, à savoir de mieux appréhender ce que sont les « structures connues, repérables, transmissibles » de la fiction par opposition à celles de l'écriture de communication comme je la pratique d'habitude dans l'exercice de mes fonctions de rédactrice technique. Je réalise que mes aptitudes à synthétiser, à résumer une situation en quelques lignes, à faire ressortir les points communs dans une masse d'information disparate — des tâches nécessaires en situation d'écriture de communication — sont inutiles ici, voire nuisibles. Dans la fiction, ce sont le détail fortuit, l'anomalie, les méandres que j'ai l'habitude d'écarter d'emblée qui intéressent, pas les sommaires ou les vérités universelles.

Cette façon différente de penser et d'écrire pour montrer au lieu de dire implique aussi qu'un degré plus élevé d'ambiguïté persiste. Bien sûr, celle-ci est présente aussi dans l'écriture de communication, à preuve les interprétations divergentes que l'on peut avoir d'un même texte, d'une loi, par exemple. Mais il me semble que dans la fiction, elle est décuplée à cause justement du fait que l'énoncé clair, net et précis cède le pas au flou nécessaire pour montrer. C'est peut-être pourquoi Marcotte écrit dans *La littérature est inutile* que la littérature « nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine. » (Marcotte 2009 : 9).

Ces « vues », il me semble, n'étaient pas la cible que je visais; j'ai l'impression d'être un peu comme le fils du roi de la chanson qui « visa le noir, tua le blanc ». Mon analyse initiale de ce qui n'allait pas dans ma nouvelle *Le Seuil*, à savoir des maladresses dans l'emploi des répétitions, s'est révélée erronée, mais elle m'a fait parcourir un chemin intéressant dans lequel je ne me serais sans doute pas engagée autrement. C'est pourquoi j'ai choisi de montrer ce chemin, plutôt que de reformuler mes hypothèses de départ à la lumière de mes conclusions ...

L'analyse des visages de la récurrence dans *Le Testament français* devait me fournir des pistes pour « régler » les problèmes d'écriture dans ma nouvelle *Le seuil*. Le fait que j'aie découvert et exploré des pistes d'écriture est indéniable, pistes suscitées à la fois par mon étude et par tout ce que j'ai pu voir « à côté » en m'imprégnant du texte, comme l'importance de la thématique ou l'équilibre entre le dire et le montrer. Ces pistes m'ont-elle permis régler les problèmes présents dans la première version de ma nouvelle? J'ose le croire, mais, au fond, je ne le sais pas. J'ai tenté de fournir le travail tant bien que mal et, pour reprendre la formule de Valéry, de mettre le sous-produit au monde. Le reste ne m'appartient plus.

Marcher à côté de soi

Le seuil

*Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre*

Hector de Saint-Denys Garneau
« Accompagnement »

Ce matin-là, Béatrice avait été régurgitée par la bouche du métro Powell vers le soleil cru, toujours le même soleil, inlassablement, qui donnait sa pâleur à la ville, sa gaieté exagérée, son faux sourire d'annonce de dentifrice. Elle se traînait jusqu'au travail, tassée parmi ses semblables, accrochée au bord du vendredi, à bout de souffle. Elle aurait souhaité prendre le *cable car* pour parcourir les quatre coins de rue entre la station Powell et son lieu de travail, mais une longue file de touristes — reconnaissables par leurs jeans, leurs bermudas et leurs casquettes — attendaient devant le Woolworth que les conducteurs noirs aient fini de pousser l'engin sur une plaque tournante pour monter à bord. Béatrice avait dû se résigner à continuer à pied parmi les femmes en tennis et en tailleur, sorties directement des pages de *Dress for Success*, prêtes à dégainer leurs talons hauts rendues au bureau. À côté de ces aspirantes au succès, elle faisait piètre figure dans son déguisement de secrétaire volante acheté chez Goodwill Industries : escarpins en cuirette, jupe à plis creux en faux lin d'une longueur passée de mode, chemisier froufroutant en imitation soie.

Au lever, elle s'était enfoncée dans son matelas jusqu'à la dernière minute, lourde comme un océan, noyée par le bruit de la rue en bas, une artère à quatre voies qui drainait l'autoroute toute proche d'un flot de banlieusards pressés. Son regard avait glissé dehors à travers les vitres jamais lavées puis était revenu aux lézardes du plafond — on aurait dit qu'elles s'étaient multipliées depuis le dernier tremblement de terre. Elle s'était tournée d'un côté, puis de l'autre. Plus besoin de faire attention maintenant de ne pas réveiller Jeremy : le temps où elle pouvait se blottir contre lui, enfouir son nez dans son odeur à la racine des cheveux, respirer son souffle chargé de désir ou capter des ondes d'excitation sur ses lèvres était révolu. Elle se sentait aussi peu attirante que cette prostituée couverte de bleus — sur les jambes de pâte molle, sur les bras boursoufflés

étranglés par les manches d'un tee-shirt vert lime, dans le visage — aperçue la veille sur Mission en allant au travail.

Béatrice ralentit comme d'habitude pour regarder les vêtements hors de prix dans la vitrine de Versace. Peut-être pourrait-elle se métamorphoser en « vraie femme » grâce à la jupe asymétrique rayée et aux bottes en cuir fin. Elle évoluerait toutes voiles dehors sur le trottoir de la rue O'Farell; Jeremy sortirait de chez Macy's ou marcherait en sens inverse, ou peu importe, mais il serait là, miraculeusement, en face d'elle; rendue à sa hauteur, elle lui lancerait mi-amusée un « vous ici? » accompagné d'un sourire indéfini, puis elle continuerait son chemin. Indifférente. Désirable. Guérie.

Sa guérison dura quelques pas, jusqu'à une moto stationnée en zone interdite devant ce qu'on appelait poliment un « hôtel résidentiel ». Derrière la façade d'apparence anodine se cachaient sans doute des junkies qui criaient toute la nuit et des familles d'immigrants illégaux entassées à sept ou huit dans des chambres insalubres. La moto ressemblait à celle de Tracy : une vieille Triumph rafistolée. Tracy pourrait sortir de cet hôtel, chaussée de ses Doc Martens, son blouson de cuir usé sur le dos, enfiler un casque sur sa masse insoumise de cheveux orange, puis démarrer sa moto. Peut-être pour aller rejoindre Jeremy chez lui et faire l'amour dans des draps blancs baignés de soleil. Une rumeur voulait que c'était sa photo à elle sur la page couverture de *Urban Primitives*, un python enroulé sur la jambe et le torse, le corps musclé, la peau laiteuse striée de tatouages bleus. Tracy ne se serait jamais abaissée au point de se déguiser en secrétaire volante. Tracy n'avait pas renoncé au monde pour apprendre à manier l'équation de Schrödinger ou à appliquer la première, la deuxième ou la troisième loi de la thermodynamique. Tracy assistait plutôt à tous les concerts de bands importants qui jouaient en ville. Si Béatrice n'avait pas été une *nerd*, elle aussi aurait écouté les Dead Kennedys à tue-tête et elle aurait aimé ça, en prime.

Mais Béatrice n'était pas une vraie *nerd* non plus comme Constance, sa partenaire d'étude à l'université. Constance se passionnait pour la mécanique et son cortège de poulies, de pistons, de résultante de la force, de gravité omniprésente, de blocs glissant sur des plans inclinés et de pendules qui se berçaient au bout de leur corde comme des pendus. Malgré les cours, et surtout les travaux, qui consommaient tout son temps, elle avait trouvé le moyen de faire partie de l'équipe

de la *Cement Canoe Competition*. Elle travaillait maintenant pour Pacific Gas and Electric, peut-être même qu'elle avait un bureau à elle avec une fenêtre. Sûrement que, malgré un horaire foisonnant d'heures supplémentaires, Constance assistait aux réunions de l'American Society of Mechanical Engineers, suivant ainsi les recommandations de *Graduating Engineer* où l'on insistait sur l'importance d'entretenir son réseau de contacts malgré les semaines de quatre-vingts heures. Béatrice revoyait la photo qui accompagnait l'article : une femme en tailleur rouge, collier de perles au cou, casque blanc fiché sur la tête, rouleaux de plans sous un bras qui serait la main d'un collègue devant un ouvrage de béton en construction dont l'armature d'acier était encore apparente.

Béatrice n'avait pas l'étoffe de la femme au tailleur rouge. Les articles sur les propriétés du béton la faisaient bailler et, la plupart du temps, elle s'empêtrait dans ses calculs : elle oubliait de multiplier par la racine de deux, elle confondait le logarithme naturel et le logarithme ordinaire, elle plaçait la décimale au mauvais endroit. Du reste, elle ne comprenait pas comment transformer le réel et sa complexité infinie en équations épurées inscrites à la mine dans un cahier quadrillé. Quelles variables choisir? Quels principes, lois ou équations appliquer? Quelles approximations établir? Les questions dansaient seules, sans réponses.

Selon *Graduating Engineer*, le travail d'ingénieur ressemblait à une partie de football américain : il fallait courir pour attraper le ballon et ne pas hésiter à foncer dans la concurrence. On allait gagner, il fallait gagner. Béatrice n'y croyait pas. À quoi bon bousculer tout le monde pour essayer d'attraper un ballon qu'elle n'avait aucune chance de toucher? Elle avait jeté sa calculette scientifique en bas du Golden Gate, puis s'était laissée glisser le long d'un plan incliné jusque dans le monde des secrétaires volantes, résultante (0,0,0).

En tournant le coin de la rue Stockton, Béatrice se retrouva devant l'édifice où elle travaillait depuis quelques semaines. Elle eut mal au cœur. L'idée de voir une fois de plus les portes de l'ascenseur s'ouvrir au onzième étage sur le papier peint beige aux grumeaux irréguliers la dégoûta. Elle n'eut pas la force d'entrer ni de passer devant le regard soupçonneux de la réceptionniste pour se diriger vers le cubicule qu'on lui avait assigné entre le photocopieur et les toilettes, puis de s'asseoir dans cette cellule d'ennui, pareille aux autres autour, identiquement

laide. Elle ne pouvait pas affronter une autre journée àagrafer puis à dégraffer des factures, à surligner en jaune ou en rose des entrées dans une longue liste, à empiler les feuilles bleues séparément des feuilles blanches, à saisir le numéro du bon de commande et la date du paiement, et ainsi de suite, toute la journée, ad nauseam. Ce matin-là, il fallait recommencer une pile parce qu'une vérification aléatoire des trois premières piles traitées la veille avait relevé trop d'erreurs.

Elle enviait les autres commis d'accepter d'être un compost de pétales de rose qui engraisait la carrière de leur patron avec des ordres du jour prêts, des documents bien classés ou des comptes payables et recevables à jour. Ça ne semblait pas les déranger de trotter inlassablement le long des corridors en faisant claquer leurs talons étroits, d'occuper leurs journées à déplacer du papier, puis de repartir vers le nid le soir venu avec quelques grains dans leur sac. Elles recommençaient le lendemain avec la même cadence minuscule, la même vision microscopique des agrafes, des étiquettes de classement et des numéros de bons de commande. Beurk.

Ce matin-là, la nausée entraîna Béatrice passé l'entrée, passé la croissanterie où elle achetait son café chaque midi depuis trois semaines, passé un sans-abri qui mangeait des restes de table dégoulinants directement au-dessus de la benne à ordures où il les avait repêchés. Elle dévia vers Union Square sans savoir pourquoi. À cette heure-là, les gens respectables traversaient le square à grands pas, pressés d'arriver au bureau; seuls quelques clochards entourés de leurs chiens et de leurs amas de sacs à poubelle verts s'attardaient sur les bancs. Béatrice fit le tour de ce lieu étrange où la puanteur de pisse et l'opulence de l'hôtel St-Francis s'affrontaient.

Une femme sortit de l'hôtel, suivie d'un portier en costume d'un autre temps chargé de ses bagages. Quand elle mit le pied sur le trottoir, un homme l'appela, puis se dirigea vers elle les bras tendus, le visage éclairé du sourire des amants. Le sourire que Jeremy avait quand Béatrice rentrait le soir après ses journées mornes à essayer d'étudier en vain. Il l'attendait en haut de l'escalier et lui caressait doucement la joue quand elle arrivait à sa hauteur. La promesse d'être enveloppée par ce sourire le soir venu l'avait tenue pendant toutes ses études.

Béatrice refit encore le tour du square. Qu'allait-elle devenir? Les palmiers s'en foutaient. Les rues l'expulsaient. Elle bifurqua vers Post, zigzagua dans le Tenderloin. Ses pas résonnaient le

long d'une enfilade de portes closes inaccessibles derrière des grilles de métal. Les briques des immeubles étaient prêtes à lui tomber sur la tête au premier tremblement de terre. Elle martelait le sol pour enfoncer ses pensées en deçà de la conscience et enterrer la voix qui lui répétait qu'il fallait trouver une solution, trouver une solution, trouver une solution... Non, ça ne pouvait plus durer. Et pourtant... Elle marcha dans une stupeur inconsciente. Au détour d'une rue, elle regarda sans voir le bleu de l'océan, puis un pan du Golden Gate au bout d'un long corridor d'immeubles. La pente changea; au lieu de monter, elle se mit à descendre. Les immeubles de brique cédèrent la place à des maisons en bois peintes avec goût entourées de clôtures d'inspiration japonaise et de jardins tranquilles. Un de ces quartiers où le rêve était encore possible, où l'on n'entendait pas de cris la nuit, ni de coups de feu et où on pouvait sortir de chez soi après 21 h sans se soucier de son itinéraire pour s'assurer qu'un liquor store serait ouvert en chemin pour demander de l'aide le cas échéant. Quand, enfin, Béatrice revint à elle, il lui fallut un moment pour reconnaître le concessionnaire Volkswagen au coin de la rue et l'auvent bleu de Whole Foods, le magasin où Jeremy travaillait. Elle resta un moment stupéfaite, en territoire interdit.

Son cœur sauta dans sa gorge quand elle le vit de dos en train d'installer les étals sous l'auvent. Si proche et si lointain. Ses cheveux léchaient sa nuque; elle imagina ses grosses mains qui manipulaient des pêches à chair blanche ou des mandarines Mineola avec soin; le souvenir de son odeur l'envahit. Peut-être qu'il se précipiterait enfin vers elle, lui ouvrirait les bras, enfouirait son visage dans son cou; elle se réveillerait fraîche, pétillante, vivante. Elle l'observait, incapable ni d'avancer ni de reculer, quand elle vit les bottines approcher. Elle les reconnut immédiatement : c'étaient les mêmes qu'elle avait vues un après-midi en entrant à la maison devant sa chambre, l'une couchée, l'autre pointant vers la porte d'entrée, à moitié ensevelies sous un tas de vêtements enlevés dans la hâte du désir, éloquentes sur la suite des choses. Les chaussures qui portaient Tracy au bain chez Osento, en camping à Big Sur ou chez Amélia's où elle dansait tard dans la nuit avec les autres femmes en buvant trop de whiskey. Tracy vint se planter devant Jeremy; il remplaça une mèche orange derrière son oreille puis caressa sa joue en passant. Désormais, Jeremy offrait à cette femme ses sourires miraculeux et ses mains à l'avenant. Béatrice le comprenait; après tout, elle n'était qu'une secrétaire volante aux ailes coupées qui trottaient le long des murs pendant que Tracy parcourait la ville à grandes enjambées.

Béatrice souhaita que le trottoir s'ouvre tout à coup sous l'effet du fameux tremblement de terre que tout le monde attendait, celui qui devait détruire la ville comme en 1906 et pousser la Californie encore un peu plus vers le Pacifique. Et elle se coucherait au fond de la faille et disparaîtrait. Mais rien ne bougea; le soleil continua à briller, ce maudit soleil toujours gai qui transformait San Francisco en ville de poupées pendant que l'océan au loin continuait de mettre en valeur les maisons de carte postale. Elle rebroussa chemin. Il ne lui restait plus qu'à aller s'enterrer au travail.

Révision de la nouvelle *Le Seuil* en appliquant les conclusions de l'étude du *Testament français*

Entre le début et la fin de mon projet, j'ai découpé ma nouvelle en morceaux avec des ciseaux (comme dans le bon vieux temps!), j'ai étalé les coupures sur une grande table, puis j'ai reconstruit le récit dans un ordre un peu différent. Certaines pièces du puzzle sont restées — la sortie de la station Powell, par exemple —, mais beaucoup ont été élaguées. J'ai rédigé de nouvelles scènes dont une minorité a survécu au processus de révision, alors que la majorité s'est retrouvée dans les limbes et servira peut-être dans un texte à venir. En outre, j'ai affirmé un des fils narratifs pour essayer de donner une direction aux pérégrinations de Béatrice, la protagoniste. Comment ai-je été guidée dans le processus de révision par mon étude du *Testament français*?

La principale découverte, si je puis dire, a été pour moi d'intégrer la nécessité de *montrer* dans l'écriture de fiction. Ça me semble si évident et si fondamental maintenant que j'ai peine à croire que j'aie pu l'ignorer aussi longtemps; toutefois, la première version de ma nouvelle *Le Seuil* est là pour en témoigner. Cette nécessité de montrer n'était pas le sujet de mon étude, car je ne pouvais pas chercher à comprendre quelque chose que je prétendais savoir. De toute façon, c'est si élémentaire en fin de compte, que ça ne pourrait pas faire l'objet d'un mémoire de maîtrise. Cela étant dit, je n'en serais pas arrivée à comprendre aussi intimement la nécessité d'estomper le « dire » dans l'écriture de fiction sans avoir fait l'étude du *Testament français*.

Ainsi, je me suis mise à voir tout à coup la trop grande densité d'énoncés ou d'abstractions dans ma nouvelle au détriment des détails concrets qui auraient permis d'asseoir l'illusion mimétique. Un paragraphe choisi au hasard dans la première version de la nouvelle illustre cela (le « dire » est en italique) :

La sécheresse avait commencé un premier novembre où elle avait surpris Jeremy avec Tracy. Dans un élan de panique, Béatrice s'était rendue chez lui pour se faire reconforter. Elle avait sonné longtemps à la porte et elle allait partir quand Jeremy lui avait fait un vague signe d'entrer du haut de l'escalier. La porte de sa chambre était close.

À la cuisine, Béatrice avait aperçu du coin de l'œil des vêtements en tas dans un coin, sans doute enlevés dans la hâte du désir. *Comment dire la douleur de la savoir nue, son corps laiteux strié de tatouages bleus étendu dans le lit où Béatrice elle-même aurait dû se trouver?* Par le plancher qui se balançait sous ses pieds, par la vie qui se dérobaient. Le seul homme que Béatrice avait aimé offrirait désormais ses sourires miraculeux à une autre.

C'est trop. Curieusement, cette densité d'abstractions donne l'impression que la nouvelle est trop longue, qu'il y a trop de mots, alors qu'en fait, la plupart des scènes se déroulent à vitesse grand V. Par exemple ci-dessus, « Dans un élan de panique, Béatrice s'était rendue chez lui pour se faire reconforter » aurait pu devenir un passage où je donnerais à voir l'élan de panique et la soif de reconfort. Dans la révision, j'ai choisi quelques abstractions à développer pour faire surgir des détails concrets, des anecdotes, des descriptions. J'ai cherché à accrocher ce que je voulais dire à des objets, des actions, ou, comme le fait Makine, à des photos. J'ai essayé de faire entendre le murmure de la ville autour, filtré par la grogne de Béatrice. J'ai fait un effort pour ralentir beaucoup, beaucoup pour que des énoncés comme : « Depuis un certain temps, elle ne savait plus combien de temps, Béatrice se hissait péniblement hors du lit chaque matin. Elle s'étirait bien au-delà de la fatigue à regarder à travers les fenêtres en baie sales » devienne : « Depuis elle ne savait plus combien de temps, Béatrice s'enfonçait chaque matin dans son matelas jusqu'à la dernière minute, lourde comme un océan, noyée par le bruit de la rue en bas, une artère à quatre voies qui drainait l'autoroute toute proche d'un flot incessant de banlieusards pressés. Son regard glissait dehors à travers les vitres sales puis revenait aux lézardes du plafond — on aurait dit qu'elles s'étaient multipliées depuis le dernier tremblement de terre. Elle se tournait d'un côté, puis de l'autre. Plus besoin de faire attention maintenant de ne pas réveiller Jeremy. » En bref, j'ai tenté de faire en sorte que la nouvelle s'incarne.

Tout en développant ce qui avait été à peine ébauché dans la première version du texte, j'ai élagué ce qui ne me semblait plus pertinent ou nécessaire. Quelques années se sont écoulées entre le début et la fin de ce projet et certains passages n'ont pas résisté à l'épreuve du temps : je ne ressens plus le besoin de dire ce qu'ils portent en eux. C'est ainsi que j'ai supprimé tout ce qui concerne Isaac, le conjoint actuel de la protagoniste. D'autres passages me plaisaient, mais ils

ralentissaient la progression du récit, ils n'épousaient plus tout à fait la direction que je souhaitais donner à l'histoire ou encore, je n'arrivais pas à les intégrer sans que mon récit devienne échevelé. J'ai donc « tué mes chouchous » pour reprendre l'expression qu'emploie David Michael Kaplan (Kaplan 1997 : 66) dans son ouvrage *Revision, A Creative Approach to Writing and Rewriting Fiction*. Pour Kaplan, « tuer ses chouchous » consiste à supprimer des scènes qui sont bonnes ou dont on s'éprend, mais qui n'appartiennent pas au récit.

La version originale de ma nouvelle contenait par ailleurs plusieurs passages répétitifs d'où la variation était absente ou trop ténue pour justifier leur présence. Mon étude du *Testament français* m'a en effet amenée à comprendre que des variations importantes soit dans la narration, soit dans le contenu d'histoire sont nécessaires pour que la répétition soit intéressante. Or je ne voyais pas comment mettre cela en œuvre dans cette nouvelle. J'ai donc choisi de supprimer les passages répétitifs, même si, ironie du sort, le désir d'apprendre comment répéter ou tourner en rond était à l'origine de mon étude. Peut-être que dans une autre nouvelle, dans des circonstances différentes, j'aurai acquis assez d'expérience pour manier la répétition à bon escient, mais, dans *Le Seuil*, ça ne semblait pas approprié.

Au bout du compte, il semble que l'élagage m'ait interpellée plus que l'enrichissement du texte, car j'ai réduit la longueur de ma nouvelle de moitié. Les passages supprimés, provenant soit de la première version du texte, soit d'ajouts écartés avant la ligne d'arrivée, occupent environ trente pages de texte, alors que la version définitive du *Seuil* en fait cinq.

Une autre de mes intentions était de faire en sorte que la fin de la nouvelle fasse retour vers le début, une technique que Makine emploie abondamment. Ainsi, dans le dernier paragraphe du *Seuil*, je reviens sur les tremblements de terre et le soleil lassant, tous deux évoqués dans l'introduction. En outre, la nouvelle s'ouvre alors que Béatrice se rend au travail. Elle essaie en vain d'y échapper en continuant sa route ce matin-là au lieu de franchir le seuil, mais à la fin de la nouvelle, elle se rend compte finalement que la porte de son bureau est la seule qui lui est ouverte et elle décide donc d'y retourner.

En retravaillant cette nouvelle, j'ai eu constamment en tête une idée que ma professeure de peinture, Francine Labelle, nous répétait, à savoir qu'un tableau qui ne marche pas est un tableau non fini. Le corollaire étant qu'on peut résoudre n'importe quelle toile si on continue à y travailler. C'est ce que j'ai voulu faire avec *Le Seuil* et, grâce à l'intimité avec *Le Testament français* qu'a favorisée mon étude, j'ai l'impression d'avoir poussé mon texte plus loin, jusqu'où je peux aller pour le moment. Reste à savoir si ce point où je suis arrivée est la fin.

Le lit interactif

Béatrice remit le combiné sur son socle. Inutile de téléphoner une fois de plus, Christophe ne répondrait pas et, de toute façon, elle avait peu de temps; la prochaine conférence, « The Bed: A Medium for Intimate Communication », allait commencer dans quinze minutes. Elle entra dans la salle de bains, s'essuya les yeux avec un mouchoir démesuré et se rinça le visage à l'eau claire. Ses cheveux fuyaient déjà leurs barrettes — elle aurait dû les faire couper avant de partir, mais elle n'avait pas réussi à vaincre sa répugnance du salon de coiffure. Avant de quitter sa chambre, elle ouvrit les tentures et regarda quelques secondes le centre-ville éviscéré d'Atlanta, qui gisait loin à ses pieds.

Avait-elle cessé de plaire à Christophe? Avait-il remarqué qu'elle s'enlisait depuis quelque temps dans la masse de son corps? Elle avait eu un choc la dernière fois qu'elle avait acheté un soutien-gorge d'apercevoir, multipliés par le jeu des miroirs de la cabine d'essayage, des bourrelets qui striaient son dos en diagonale de l'agrafe jusqu'à la taille. Son trouble était d'autant plus choquant que Béatrice avait toujours raillé ces femmes qui vivaient dans la crainte de l'embonpoint, allant jusqu'à affirmer qu'elle surveillait « sa courbe » quand elle prenait un deuxième dessert au restaurant. Une faille s'était ouverte un jour et son corps se mit à lui peser : menton flou, ventre tombant, regard de cendre...

L'ascenseur arriva presque au moment où elle appuya sur le bouton puis il descendit si vite vers le hall que Béatrice eut l'impression de tomber dans le vide. Après s'être égarée dans le dédale des corridors, elle finit par trouver la salle de la conférence : une pièce sans fenêtres, aussi fade que le reste de l'hôtel, où l'on avait disposé en demi-cercle des chaises de plastique et de chrome d'un confort douteux. Un jeune homme — le conférencier sans doute — triturait des feuilles de papier sur le podium. Le type gentil nounours, pensa Béatrice en se choisissant une place en arrière et près d'une allée de manière à pouvoir sortir en douce le cas échéant. La veille, elle avait regretté de s'être assise à l'avant pour une conférence au cours de laquelle un panel s'était éternisé pendant 45 minutes à démontrer que les membres du lumpenprolétariat éprouvent des

difficultés plus marquées à se brancher à « l'autoroute de l'information » que les personnes dont le revenu se situe dans le quintile supérieur.

Les congressistes arrivaient seuls ou en petites grappes, attirés par le prestige du conférencier, un étudiant au doctorat associé au MIT Media Lab. Béatrice reconnut dans l'auditoire une membre du conseil d'administration de SigCHI entendue pendant les cérémonies d'ouverture du congrès. Elle discutait avec deux autres personnes de l'utilisation d'un scénarimage pour concevoir l'interface du XLS 940 et des difficultés à faire accepter la démarche par les autres parties prenantes, notamment par un certain Larry qui, lui, aurait préféré qu'on s'en tienne aux bonnes vieilles spécifications fonctionnelles. Leur discussion fut interrompue quand une femme dans l'assistance fondit sur eux.

— Margaret! how are you? It's been so long! cria la femme d'une voix aigüe en serrant l'administratrice de SigCHI dans ses bras.

—Working too hard, as usual, but doing well. Great to see you! Let's do lunch one of these days. Sur ce, Margaret sortit son palm pilot et se mit à appuyer sur les touches avec acharnement.

Béatrice se demanda si un jour elle aussi deviendrait une habituée des congrès de SigCHI avec un agenda rempli et une carrière en plein essor. Elle avait échappé aux dernières mises à pied au travail, mais pour combien de temps? Le nouveau président, Dick White, un ex-marine parachuté par la société mère à Boston, semblait déterminé à « prendre des décisions difficiles » s'il le fallait. Au cours d'une réunion spéciale quelques jours avant le départ de Béatrice pour Atlanta, il avait commencé en récitant la litanie habituelle : vous, les employés, êtes notre ressource la plus précieuse, la matière grise est la matière première de l'entreprise, il faut l'utiliser à fond pour faire plus avec moins, il faut innover, etc. Béatrice s'absorbait dans le jeu des ombres et lumières sur la mâchoire de Dick White pour contrer le besoin de s'agiter, voire de se lever et de quitter la salle. Elle observait un trait de lumière apparaître, puis s'évanouir sur le col de sa chemise quand tout à coup, le président changea de ton : passant du registre de la carotte à celui du bâton — où il semblait nettement plus à son aise —, il annonça une chasse aux « square pegs in round holes », assurant ses ouailles que tous ceux qui n'étaient pas à leur place seraient démasqués, ce n'était

qu'une question de temps. Béatrice trouva que cette appellation, « a square peg in a round hole », lui allait comme un gant.

Avec le retard habituel, le conférencier posa ses feuilles écornées sur un lutrin et regarda enfin l'auditoire. La salle s'était remplie au point où quelques personnes se tenaient debout à l'arrière.

— Le lit interactif, dont le prototype est en cours de réalisation au Media Lab, permettra à deux personnes dans deux villes différentes de communiquer dans l'intimité.

Une vaguelette d'agitation traversa l'assistance. Même si elle en était à son premier congrès, Béatrice avait compris que l'intimité figurait rarement dans les conférences de sigCHI.

— Il s'agit d'une plateforme de communication à interface abstraite inspirée de l'environnement de la chambre à coucher pour favoriser le côté plus doux, plus expressif, voire plus poétique de l'expérience humaine que la simple transmission de données. Parmi les artéfacts de cet environnement virtuel, on retrouve les oreillers, les rideaux et... les ombres, qui bien qu'elles soient immatérielles, sont une partie intégrale de l'expérience nocturne...

Béatrice revit la dernière nuit passée avec Christophe. Le store est baissé aux trois quarts et un carré de lumière coupe le coin du lit. La silhouette d'une branche d'érable se détache, noire et immobile, contre le ciel trop clair. Christophe lui tourne le dos, son souffle est régulier. Il dort ou il fait semblant? Les énormes chiffres de l'horloge affichent 1 h 13. Elle est recroquevillée dans le plus petit espace possible, à la limite du matelas. Le noeud part de son sternum, étrangle sa poitrine et remonte serrer sa gorge.

La veille, Christophe lui avait téléphoné pendant qu'elle lisait dans le bain, prélude à un dimanche soir pantouflard. Béatrice fut surprise de l'entendre l'inviter à venir regarder un film chez lui. Elle aurait dû refuser, mais une demi-heure plus tard, elle sonnait à sa porte. Après un film français criard et sans intérêt, ils parcoururent en silence l'interminable corridor qui menait du salon à la chambre. Aussitôt sous les couvertures, Christophe se plongea dans un énorme roman. Béatrice se blottit timidement contre lui, puis elle attendit.

— Je suis froissée! lui avait dit Béatrice après un moment, surprise d'employer pour la première fois cette expression qu'elle maîtrisait mal. Christophe sourit.

— Mais je veux lire, c'est tout. Je comprends mal ce qui peut te « froisser », comme tu dis.

Béatrice non plus ne comprenait pas ce qui lui arrivait. Après un silence gêné, il avait continué à lire pendant qu'elle feignait l'indifférence à ses côtés. Elle s'était enfuie chez elle dès les lueurs de l'aube.

Depuis cette étrange nuit, Béatrice s'était engluée dans un malaise aux contours flous. Les premiers jours, elle avait continué sa routine comme si de rien n'était. Elle laissa un premier message à Christophe : elle ne savait pas trop, quelque chose se passait et elle avait besoin d'en parler. Elle attendit une journée, l'esprit ailleurs. Au travail, elle butait sur des pacotilles, ne sachant plus comment rédiger les spécifications d'un capteur un peu différent des autres. Elle marquait le pas dans la valse des entrées, des sorties, des boucles de rétroaction et des tables de conversion. Elle faillit éclater en sanglots quand un autre usager la bouscula dans l'autobus bondé de l'heure de pointe. Elle attendit une autre journée. Toujours rien. Alors, elle perdit sa dignité. Un soir, elle téléphona chez Christophe toutes les dix minutes, comme si lui seul avait pu la ramener à son état normal. Au cours des jours suivants, elle lui laissa des messages doux, implorants, hostiles, posés. Christophe n'en retourna aucun. Plus il se taisait, plus elle sentait l'urgence de lui parler, de sentir la main de Christophe sur sa nuque, d'être enveloppée par son regard, de l'entendre lui chuchoter à l'oreille que tout irait bien.

La voisine de Béatrice notait soigneusement sur une tablette jaune de format légal les grandes lignes de la conférence. Chaque page de note commençait par le titre de la conférence, le nom du conférencier — Chris Dodge —, la date, ainsi que le numéro de page suivi d'une barre oblique. À un moment, la voisine se pencha vers un homme en chemise à carreaux assis devant elle pour lui dire quelque chose à l'oreille.

— Good point! chuchota son interlocuteur, mais assez fort pour que tout le monde puisse l'entendre.

La voisine retourna à ses notes et y inscrivit le mot « Implementation » qu'elle souligna de trois traits assurés avant d'inscrire une question dans la marge. Chris Dodge décrivait le fonctionnement du lit interactif : chaque « environnement » comprenait un rideau et deux oreillers, l'un pour y poser la tête, l'autre pour étreindre, qui devenait un « avatar physique » de la personne à distance. À cette fin, cet oreiller comprenait une couverture électrique repliée (pour créer l'illusion de chaleur humaine) et des haut-parleurs de graves capables d'imiter les battements du cœur.

Béatrice s'imagina dans le lit interactif. Elle est couchée sur le matelas trop mou, son cœur bat dans ses tempes pendant qu'elle tente de rester immobile et de feindre l'indifférence. Le cœur synthétique dans l'oreiller qu'elle étreint — dont le rythme cardiaque est censé être directement proportionnel aux mouvements de Christophe à Montréal — bat faiblement. Christophe lit avec une sorte de détermination à l'ignorer. Chaque fois qu'il tourne une page, le cœur de l'oreiller accélère son battement. Sinon, un silence poisseux occupe tout l'espace. Des ombres aux couleurs acides dégoulinent lentement sur le rideau qu'un vent artificiel agite; toutes les trois minutes, Béatrice entend un clic suivi du crescendo des ventilateurs qui démarrent. Elle cherche son souffle. Les mots qu'elle pourrait dire, « j'ai besoin de toi », se heurtent aux aspérités dans sa gorge. Elle ne peut pas avouer que derrière les apparences, elle n'est qu'une fillette qui réclame qu'on la rassure. De toute façon, elle connaît la réponse : un soupir, de la fumée de cigarette expirée par le nez, un silence infranchissable.

La voisine de Béatrice referma son bloc-notes, puis le glissa délicatement dans une serviette en évitant d'écorner les coins. Le brouhaha des conversations monta. Chris Dodge avait fini sa conférence.

Conte de fées revu et corrigé

Seule, Béatrice entre dans la boîte de nuit. Quelques ombres assises au bar sont amarrées à leurs consommations. Ça sent la bière renversée. Elle porte une jupe fleurie dont les plis lourds caressent ses hanches encore mal formées. Elle veut être une femme, mais elle ne sait pas trop si c'est fait, en train de s'accomplir ou à venir. Dans ses cours de latin à l'école, Mme Cyr leur a expliqué que Béatrice et ses camarades sont des « puellae », des jeunes filles. Cela évoque les héroïnes chastes des romans d'Enid Blyton qui écosent des pois vêtues d'un tablier à mancherons froncés pendant que leur père lit le journal en fumant la pipe. Les jeunes filles ne sortent sûrement pas fumer du pot sur le perron de l'école pendant la récréation.

Des amis vraiment cool rencontrés l'été précédent en Gaspésie sont venus une fois dans ce bar défraîchi du Vieux-Montréal. Ils parlaient vers l'Ouest alors qu'elle retournait s'ennuyer à l'école au son de phrases comme « La patience est amère, mais les fruits en sont doux. » Peut-être qu'ils seront là ce soir.

Avant de partir, elle a pris des champignons magiques pour se donner du courage et l'aider à trouver la porte qui mène de l'autre côté, celui où le rêve, l'aventure et l'intensité s'entremêlent comme dans le journal d'Anaïs Nin. Elle imagine Anaïs Nin drapée de sa cape, les yeux très maquillés, qui rentre tard le soir à la péniche sur la Seine, où elle a son studio, après une longue nuit passée à discuter d'art avec Henry Miller. À l'intérieur du bateau, de lourdes tentures de velours ornent les murs, l'encens flotte, le chuchotement des confidences persiste et les miroirs trompent l'œil non averti.

Par chance, on ne lui demande pas de pièce d'identité quand elle commande une *Black Label*. Elle veut être comme Geneniève Lapointe qui a réussi à se faire servir à la taverne Wilson même si elle est du mauvais sexe et un peu trop jeune de surcroît.

La fumée lui pique les yeux. Le plafond est trop bas, l'air, suffocant, les murs suintent la nostalgie. Les haut-parleurs crachent des airs qui étaient à la mode dix ou quinze ans plus tôt, la même musique qu'on fait jouer pendant la récréation dans le trou noir et enfumé qui sert de café

étudiant à l'école. Après avoir avalé la moitié de sa bière en deux ou trois gorgées, elle abandonne sa bouteille sur une table et fait onduler ses hanches au son de *Lucy in the Sky with Diamonds*. La chanson lui fait regretter d'avoir été trop jeune dans le temps où les Merry Pranksters de Ken Kesey organisaient des fêtes arrosées de Kool-Aid au LSD.

Comme quand elle remplissait de papiers-mouchoirs un vieux soutien-gorge aux bonnets en forme d'obus pour se confectionner une poitrine opulente, Béatrice joue à être une femme qui danse. Elle tourne, elle monte en demi-pointe, elle s'accroupit, elle saute, elle ouvre les bras grands, elle invente des mouvements.

Entre deux pièces de musique, un homme se penche vers son oreille.

— Viens avec moi, je te paierai un Cognac.

Comment peut-on se livrer à des offres aussi marchandes? Isabelle, elle, n'aurait pas été étonnée. L'autre jour, elle avait essayé de convaincre Béatrice d'être un peu moins glaciale avec Stéphane parce qu'il était bien fourni en haschich. De toute façon, Isabelle raconte un peu n'importe quoi comme cette histoire au sujet de M. Robert qui s'était approché d'elle par derrière et lui avait trituré les seins un jour qu'elle était restée après la classe pour faire de la copie.

Alors, elle continue à danser pour que ses mouvements la fassent planer jusqu'à l'Orient fantasmé des tableaux de Delacroix, jusqu'aux entassements de corps lascifs couchés sur des coussins brodés de rouge et d'or et de richesse extravagante; elle s'égarerait dans la profusion de motifs, survolerait un harem d'abondance de chair en attente avant de se laisser dériver vers le narguilé où elle se fondrait à une masse d'hommes assis par terre en demi-cercle pour inhaler leur bonheur. Elle aspirerait tout ce qu'elle pourrait, puis elle enflerait, elle deviendrait des volutes de fumée qui tourbillonnent langoureusement, roulent sur elles-mêmes, se dissipent en jouissance.

L'homme la ramène sur le linoléum fissuré de la piste de danse en augmentant les enchères.

— Je te donnerai tout ce que tu voudras : du hasch, de la coke...

Béatrice l'esquive, puis essaie de décoller de nouveau, cette fois en imaginant qu'elle danse avec un homme en jarretelles, comme dans *Rocky Horror Picture Show*. Les notes infuseraient leurs cerveaux et leurs corps communieraient dans un jeu de pieds et de mains multipliés à l'infini par un assortiment de miroirs. Leurs mouvements seraient un feu roulant de rythme et de faux-semblant étincelant sur les surfaces argentées. Oui, comme les surfaces chatoyantes d'une passerelle de défilé de mode pour Barbie, qu'on annonçait à la télé quand elle était enfant. Elle n'avait jamais réussi à convaincre ses parents de lui acheter la plateforme rêvée pour qu'elle métamorphose ses poupées mates et un peu sales en princesses lumineuses déambulant sous les projecteurs.

La soirée devient une longue lutte pour rester debout au milieu de ces hommes qui essaient de l'attirer dans leur orbite. Elle ne sait pas qu'elle les appâte simplement en étant là, seule, incongrue.

La serveuse crie finalement « *Last call* ». Peu de temps après, les néons s'allument sur le désastre. La plénitude n'était pas au rendez-vous.

Les quelques clients du bar s'évanouissent dans les rues vides. Béatrice marche vers l'arrêt d'autobus en roulant des hanches, car elle n'a pas encore l'habitude des talons hauts. Malgré la déception, elle fredonne un des airs périmés qui ont résonné pendant la soirée. La rue lui appartient pendant quelques minutes, jusqu'à ce qu'une grosse voiture américaine ralentisse près d'elle. Elle connaît la routine : ils roulent lentement près d'elle, baissent la vitre, lui font signe de monter. Les premières fois, elle s'était étonnée qu'un étranger puisse s'intéresser à elle. Elle avait été flattée, brièvement, avant de découvrir un désir cru, sans finesse, sans même la prétention de la séduction, comme s'ils s'étaient concertés. L'homme dans la voiture qui la suit ce soir semble vieux : trente ans, peut-être quarante. Il a la moustache et les cheveux très noirs. Comme tous les autres, il avance au pas de tortue près d'elle, vitre baissée, le corps un peu penché vers le siège du passager. Elle n'a pas besoin d'entendre ce qu'il lui dit pour savoir ce qu'il veut. Était-il au bar parmi la masse indistincte de clients? Elle lui fait signe de la main de la laisser, fronce les sourcils, puis continue à marcher sur ses talons un peu trop hauts.

L'homme à la moustache avance sa voiture un peu plus bas et l'attend. Cette fois, il a un argument de plus : il pointe un revolver sur elle. On dirait le pistolet de Lucky Luke. L'homme profère quelque chose, le visage tordu par la haine. Sans savoir quelle langue il parle, elle comprend tout. Elle le regarde à peine. Elle a assez vu. La rue est désespérément déserte. Elle se sait perdue si elle monte dans la voiture, elle revient un peu sur ses pas, contourne le coffre et traverse la rue, sans courir, le regard droit devant. D'un pas décidé, elle s'engouffre à l'envers dans un sens unique. La voiture disparaît dans la colère d'un crissement de pneus.

Béatrice se met à trembler. Elle est terrifiée comme quand toute petite, elle mettait par erreur son disque de contes de fées du côté de Barbe Bleue. Dès qu'elle entendait « Mais, par malheur, cet homme avait la barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible », elle paralysait au point de ne pouvoir soulever l'aiguille et de remettre le bras du tourne-disque sur son socle. Elle était condamnée à écouter jusqu'à ce que la Barbe Bleue revienne et demande de sa voix tonitruante la petite clé à sa femme...

Elle tressaille jusque dans l'autobus bien éclairé. Elle se laisse tomber sur un siège, à l'arrière, et évite de parler à l'étranger assis à côté d'elle. Elle sait maintenant que Barbe Bleue existe.

Mardi midi

Elle marche au son de l'autoroute souterraine toute proche. Un mur de béton l'écrase. Il neige. Neige de printemps dont plus personne ne veut. Elle s'en va dépouiller l'amour. Elle entend un clac derrière elle : sa plume est tombée de son sac ouvert et roule vers une bouche d'égout. Elle la rattrape juste à temps, dégoulinante de sloche. Le feu de circulation change. Une voiture passe en trombe, se dirige vers la bretelle d'accès de l'autoroute et l'arrose. Son manteau est souillé de taches grises.

Elle pousse la porte avec ses deux mains et entre. La même odeur de vieux tapis. Les planchers craquent. Cette semaine, chambre n° 6. Il est déjà arrivé; une masse d'homme inerte et déterminée. Ils ferment les rideaux et s'exécutent. Souvent, ils ne s'embrassent même pas. Ils se parlent rarement. Après, ils s'allongent côte à côte quelques minutes sans entremêler leurs jambes, retranchés chacun de son côté de la ligne Maginot. Il se lève toujours le premier avant qu'elle n'essaie de se blottir contre lui à la recherche d'une intimité de bonne-femme-qui-veut-parler-de-la-relation. Des ressorts le propulsent hors du lit vers son téléphone. Cinq messages.

Elle écarte un peu les tentures. La neige a viré en pluie, des gouttes d'eau tracent des rigoles dans la poussière des vitres. Elle récupère sa culotte dans les draps défaits, se mouille le visage. Les tuyaux cognent. Puis elle coule, masse gluante, jusqu'en bas de l'escalier, remet la clé à la réceptionniste. Elle veut fuir, mais ses pieds s'engluent. La colle lui recouvre le cerveau. Elle se répète chaque semaine qu'elle ne reviendra plus. Le chat dort, les souris dansent. Le temps passe. Le mardi revient. Elle aussi.

Samnang

Ça avait commencé un soir à l'arrêt d'autobus, en sortant du travail. Une neige légère tombait sur les bureaux en boîte à sardine du parc industriel, près d'un boisé en sursis, menacé par un projet domiciliaire.

— Tu ressembles à ma soeur morte empoisonnée par des champignons, avait dit Samnang à brûle-pourpoint. Je lui ai dit de ne pas les manger, mais elle ne m'a pas écoutée. Elle avait trop faim.

Trop faim? Béatrice n'osa pas la questionner. Comment entrer dans ces terres délicates? L'autobus arriva à point nommé.

Le lendemain, Béatrice fut aspirée par une autre de ces interminables réunions de projet. Comme d'habitude, Murielle était arrivée en retard, et aussitôt sa tasse de café posée sur la table, elle s'était lancée dans un long exposé avec des tentacules dans toutes les directions. Il s'en dégagait entre autres qu'avec une moyenne de dix-huit étapes, le texte des marches à suivre était trop long et trop complexe pour qu'un utilisateur avec un niveau de lecture de secondaire I et sans aucune formation technique puisse suivre les instructions. Béatrice se tortilla sur sa chaise. Le pire, c'était que Murielle avait raison.

— La longueur du texte reflète la complexité du système, avait répondu Béatrice, exaspérée.

Avec l'échéance du projet qui arrivait dans deux semaines, il était trop tard pour simplifier l'interface, ce qui aurait permis à Béatrice de couper du texte et de faire un travail décent, pour une fois. Béatrice ne pouvait-elle pas regrouper des étapes pour ramener leur nombre plus près de dix? Comme d'habitude aussi, Murielle tentait d'imposer des « solutions » qui auraient transformé des instructions déjà difficiles à comprendre en charabia.

Puis, malgré le temps qui pressait, une longue discussion s'ensuivit pour savoir si l'on devait employer le substantif plutôt que l'infinitif dans les intertitres. Il était déjà quatorze heures; à ce

rythme-là, ils ne sortiraient pas de la salle de conférence avant quinze heures. Aujourd'hui non plus, Béatrice ne réussirait pas à finir les trois rubriques d'aide inscrites dans ses objectifs. Jean-Pierre votait pour le substantif parce que c'est ce qui se faisait dans les guides français. Il avait ajouté « de France », avec une sorte de dédain dans la voix, pour être sûr que ses collègues colonisés mentalement par le rouleau compresseur états-unien comprendraient. Murielle, pour sa part, trouvait que l'infinitif était plus dynamique. Ils se renvoyaient la balle, comme dans une partie de tennis où les joueurs sont du même calibre et aucun d'eux n'arrive à marquer.

Samnang était déjà à l'arrêt d'autobus quand Béatrice y arriva, vidée. Elle serrait son sac à lunch contre son manteau bon marché que le vent transperçait et transférait son poids d'un pied à l'autre pour les réchauffer. Une fois dans l'autobus, elle reprit son récit où elle l'avait laissé la veille comme si la journée avait été un intervalle vite refermé. La soeur à laquelle Béatrice ressemblait avait eu des convulsions. Les yeux révulsés. La pupille avait disparu, on ne voyait que le blanc. Ça avait duré des heures. Les maisons jumelées plutôt laides de ce havre de paix de la petite bourgeoisie descendante défilaient dehors. Après des circonvolutions dans des quartiers résidentiels aseptisés, l'autobus déboucha enfin sur la voie de desserte. L'autoroute, de l'autre côté de la clôture à mailles, était complètement congestionnée.

Le thermostat était encore à seize quand Béatrice rentra, mais elle ne monta pas le chauffage, car elle s'en irait bientôt. Elle fit plutôt couler un bain. Peut-être réussirait-elle à décoller de sa peau le brouhaha de la journée mélangé aux histoires de Samnang incapable de marcher, car elle s'était blessée aux pieds. Lors des marches forcées? Quand les Khmers rouges avaient vidé Phnom Penh? Quel genre de blessure? Samnang s'était traînée sur les fesses pendant des mois. Aucun fauteuil roulant en vue, surtout pas pour la fille d'un colonel sous le régime précédent. Sa soeur, une autre soeur, pas celle qui était morte empoisonnée, l'avait guérie en versant du sel sur les plaies pour les désinfecter. Plusieurs jours d'affilée. En répondant aux hurlements de douleur de Samnang que c'était pour son bien. Si Samnang marchait aujourd'hui, c'était grâce à ces séances de torture quotidiennes.

Béatrice n'avait plus rien à mettre pour aller au restaurant, car elle avait été trop occupée pour faire la lessive. Elle renversa le linge sale pour tenter de trouver quelque chose de potable. Rien.

Après avoir gratté le fond de ses tiroirs, elle opta pour un pantalon noir qu'elle avait acheté à la hâte et qu'elle ne mettait jamais parce que la fourche était trop longue. Elle lui assortit un chemisier un peu froissé. Stéphane arriverait sous peu pour la prendre.

— Pourquoi est-ce que tu ne mets pas ce pantalon-là aux poubelles? Il ne te va franchement pas, avait dit Stéphane dès que Béatrice s'était assise dans la voiture.

Il l'avait convaincue d'essayer le Capri, un restaurant qui venait de s'ajouter à la brochette d'établissements branchés du quartier. Au début, elle ne voulait pas à cause des nappes, signe d'un établissement trop chic et trop cher, mais elle avait fini par céder. Stéphane l'invitait. Ils s'installèrent en silence à une table près d'une fenêtre, à gauche de l'entrée. À cause des courants d'air, la flamme de la bougie sur la table vacillait.

— Je suis fatiguée; il faudrait que j'augmente la cadence au travail et je ne sais pas comment je vais faire pour arriver à l'échéance, avait dit Béatrice après un moment, je suis à sec.

— Arrête de t'en faire. Tu dis ça chaque fois, puis tu trouves toujours le moyen de t'en sortir.

— Oui, mais cette fois-ci, j'ai vraiment plus d'énergie. En plus, Murielle ...

— Ah! celle-là, oublie-la. Tu sais comment elle est, avait tranché Stéphane.

Le silence s'installa de nouveau. Béatrice se prit à écouter la conversation de la table d'à côté en regardant dehors pour que ça paraisse moins. Une blonde aux cheveux dorés — comme elle aimait cette couleur de cheveux! — décrivait son passage à *Burning Man* l'été précédent lors d'un voyage dans l'Ouest américain. Il était question du désert et de sa chaleur implacable, de l'esprit de communauté qui régnait lors de la construction de cette figure qui serait brûlée ensuite, de l'imagination des participants.

Le garçon arriva enfin. Son « bonjour, comment allez-vous ce soir? » sonnait faux. Ils commandèrent une bouteille de Beaujolais nouveau. « C'est ce que j'aurais pris moi-même. » Béatrice le trouva exécration.

Après un long moment, Stéphane brisa le silence.

— Est-ce que je t'ai dit que Marc s'est fait une blonde? Il paraît qu'elle a été mannequin; en tout cas, elle est vraiment belle.

Ils prirent une gorgée de vin sans vraiment se regarder. La flamme de la bougie s'éteignit pour de bon, ce qui plongea la table dans une obscurité relative. Stéphane chercha le garçon du regard, mais il demeura introuvable pendant de longues minutes.

Quand ils s'en allèrent, la table ressemblait à un champ de bataille où s'entassaient des verres vides, des restes de steak tartare et des miettes de pain. Décidément, le service laissait à désirer. Béatrice ne parla pas de Samnang obsédée pendant de longs mois par une minuscule ration de riz.

Aidée par le Beaujolais, Béatrice tomba dans un sommeil sans rêves. Mais vers deux heures, elle se réveilla avec l'impression d'avoir oublié quelque chose. Elle se retourna, essaya de respirer profondément, de laisser tomber sa langue dans sa bouche. Une culpabilité vague l'envahit. Avait-elle fait une bêtise comme la fois où elle avait travaillé comme une folle pour créer l'index d'un guide, puis avait oublié de l'inclure dans les fichiers envoyés à l'imprimeur? Qu'avait-elle oublié cette fois-ci? Le ménage allait au diable, ses livres de bibliothèque étaient en retard. Elle se retourna encore. Sa respiration se précipitait de nouveau. Ses efforts pour prendre le dessus au travail semblaient dérisoires et elle se sentait comme une souris de laboratoire dans un labyrinthe qui ne mène nulle part. Elle pensa à Samnang. De quoi se plaignait Béatrice, au fond?

Le lundi suivant en arrivant, Béatrice posa sur son bureau une rose pêche achetée en chemin au dépanneur. Certains collègues, surtout des femmes, avaient personnalisé leur espace de travail avec des photos de famille dans un cadre bon marché orné de fausses perles, des peluches de Garfield sur leur écran ou des plantes vertes, le plus souvent une araignée, dans un pot de

plastique couleur tendance. Mais Béatrice ne s'était pas approprié son cubicule à ce point, refusant peut-être de croire qu'elle y resterait bien longtemps.

Sa boîte de courriel débordait de messages : des copies conformes de comptes rendus de réunion auxquelles elle n'avait pas assisté, des blagues du jour animées en PowerPoint, comme cet homme qui jouait du xylophone avec son pénis, et des pensées philosophiques sur fond de couchers de soleil au bord de la mer. Elle repéra le message de Jean dans le fouillis. Il lui envoyait enfin les textes, qui avaient seulement besoin d'être « arrangés » un peu. Elle cliqua sur l'un d'eux pour le lire et se faire une tête : cinq paragraphes à valeur calorique nulle. Si elle en avait eu le courage, elle aurait tout réécrit à partir de zéro, ç'aurait été plus rapide. Elle but une gorgée de café et plongea son regard dans sa fleur.

Elle était lasse de définir, classifier et ergoter sur les détails pour rédiger des instructions dont personne ne voulait. Les clients préféraient demander à un collègue de leur montrer ce qu'ils ne savaient pas; sinon, ils voulaient des séances de formation ou du soutien téléphonique, pas des rubriques d'aide en ligne où on ne trouvait jamais ce qu'on cherchait de toute façon. De leur côté, les programmeurs ne se gênaient pas pour lui faire sentir qu'elle grugeait leur précieux temps de débogage avec ses questions idiotes sur le fonctionnement de leur logiciel. Elle n'avait qu'à lire les spécifications fonctionnelles si elle voulait savoir comment ça fonctionnait.

Samnang se juchait sur son tabouret et montait des circuits sans se poser de questions. Le soir, après un repas rapide, elle faisait de la couture à la pièce. Puis elle recommençait le lendemain.

— Après un moment, on ne sent plus rien, avait dit Samnang ce soir-là en descendant de l'autobus à la station de métro. On n'a plus peur de mourir. Alors, j'ai couru de l'autre côté; j'avais une chance sur deux de me faire tuer, mais je m'en fichais.

Au printemps suivant, alors que des pissenlits poussaient dans l'interstice entre l'asphalte du stationnement et l'édifice du bureau, Béatrice se trouva un emploi au centre-ville, loin de cette banlieue tranquille et des histoires de Samnang.

Cris du silence

Béatrice s'engouffra dans une ruelle, puis tira le carton d'invitation de son sac à main pour vérifier l'adresse encore une fois. Sur un papillon adhésif, Catherine, une camarade de classe du temps des études en art, avait griffonné « j'espère que tu viendras ». Elle leva la tête, puis vit un énorme « Cris du silence » peint en lettres rouges pleines de dégoulinades sur la vitrine d'un local décrépit. Elle entra.

Un nombre respectable de spectateurs, verre de vin en plastique à la main, étaient répartis inégalement entre les sculptures. Béatrice se dirigea vers une table à nappe blanche où étaient attroupées une dizaine de personnes autour de deux boîtes de vin et plusieurs piles de gobelets encore dans leur emballage. Armée d'une ration de mauvais rouge plein de sulfites, elle chercha un coin désaffecté. Au premier abord, toutes les pièces semblaient identiques : des fausses vulves en silicone, du type que l'on voit annoncées sur les sites Web pornos, étaient éclaboussées de peinture aérosol rouge pompier, vert lime ou orange fluo, enroulées dans des barbelés et montées à l'aide d'une tige d'acier d'armature sur une pierre tombale. Béatrice s'arrêta à *Linda Tremblay, 17 juillet 1988*, enfila le casque d'écoute et appuya sur le bouton noir marqué « début ». Une voix de femme entama sans émotion le récit d'un viol : « c'était le 17 juillet 1988; j'avais dix-sept ans; je sortais d'un hôpital où j'étais entrée trois semaines plus tôt à la suite d'une tentative de suicide; j'attendais l'autobus pour aller chez ma soeur à Lévis, où je devais passer quelques jours avant de rentrer chez mes parents en Gaspésie; j'étais à l'arrêt depuis une vingtaine de minutes quand une Impala caca d'oie s'est arrêtée devant moi... »

Béatrice retira le casque d'écoute avant qu'il ne soit trop tard et le reposa le plus discrètement possible sur son crochet à gauche de l'écran. Un homme en veston de tweed lui fit un sourire complice. À ses côtés, une femme toute vêtue de noir écoutait le récit de *Ludmilla Vladic, 27 avril 1993* la tête inclinée, le regard sérieux. L'homme attendait. Quand sa compagne marcha solennellement vers la prochaine sculpture, il la suivit, résigné. Près d'eux, une femme très maquillée chuchota quelque chose à l'oreille de son amie, qui acquiesça en baissant les yeux. Au bar improvisé où elle était venue remplir son verre, Béatrice se fit aborder par un homme très

grand qui dégageait une impression de spaghetti mou. Il avoua ne rien connaître à l'art, mais il trouvait l'exposition « différente », très « différente » même. Il n'avait pas l'habitude de fréquenter les vernissages, voyez-vous, mais à cinquante-deux ans il avait décidé de tenter de nouvelles expériences parce qu'il avait du temps, beaucoup de temps tout à coup, il était en arrêt de travail, en congé de maladie, si on veut, on pouvait dire ça comme ça. Jusqu'à tout récemment, il avait travaillé comme un fou, sans jamais prendre le temps de respirer; même le jour de Noël, il mettait de l'ordre dans ses dossiers; il ne savait pas s'arrêter, on pouvait dire ça, il était obsédé par son emploi, il passait régulièrement quatre-vingts heures par semaine au bureau, c'était normal, c'est comme ça que son père l'avait élevé; voyez-vous, dans sa famille...

Béatrice se mit à feuilleter le cahier d'artiste de Catherine pour échapper à son bavardage. La liste des expositions l'impressionna : des galeries reconnues, plusieurs biennales, quelques festivals d'art contemporain. Elle tourna les pages au hasard, revint au début du cahier et parcourut la « démarche » en diagonale : il était question de « créer de nouveaux langages plastiques par la subversion des artéfacts de l'industrie pornographique », de « dénoncer la banalité du viol », de « complicité tacite » et de « susciter le doute ».

— Béa! comment tu vas? C'est formidable que tu sois venue! Catherine se dirigea vers elle les bras ouverts dans un geste théâtral, puis lui picora les deux joues. Ça fait longtemps!

Les yeux comme des trouées de ciel bleu contrastant avec ses cheveux teints d'un noir trop mat placés dans un décoiffé où la position de chaque mèche était soigneusement étudiée, Catherine semblait n'avoir pas changé depuis toutes ces années.

La veille, Catherine s'était couchée à trois heures du matin : le réseau de distribution vidéo fonctionnait mal. Il s'agissait d'un câble défectueux, c'est ce que le technicien lui avait expliqué — elle ne connaissait rien là-dedans, mais elle savait s'entourer. Elle avait passé quelques heures très angoissantes à craindre le pire pour le vernissage. Béatrice l'écoutait en regardant l'écran encastré dans le socle de *Jeanne Thibault, 5 février 1939* : une image vidéo floue et neigeuse montrait une femme âgée nue, assise bien droite dans une pièce blanche. À part le lent mouvement de ses côtes qui se soulevaient quand elle respirait et le clignement

occasionnel de ses yeux, la femme demeurait immobile. Toutes les trente secondes, l'image s'embrouillait. Béatrice devenait de plus en plus perplexe.

— J'ai demandé une bourse du Conseil des Arts et, si tout va bien, je vais aller présenter mon exposition en Italie. Tout à coup, Catherine pivota sur elle-même puis qui ouvrit ses bras avec le même geste démesuré qu'elle avait eu quelques minutes plus tôt pour saluer Béatrice.

— Richaaard! Allôôô! Comment étaient les vacances? s'écria-t-elle en enserrant longuement un homme mince au crâne rasé et à la barbiche brune.

— Ma chérie, c'était mer-vei-lleux!

— Béatrice, je te présente Richard, un bon ami à moi. Richard, Béatrice, une collègue du temps de l'université.

Il tendit une main moite à Béatrice, puis demanda à Catherine de lui faxer un exemplaire de sa démarche pour « l'article ». Catherine, ravie, lui proposa plutôt d'aller manger et d'en discuter; il pourrait en profiter pour lui parler des expositions qu'il avait vues à Berlin; à ce qu'on disait, il s'y faisait des choses très actuelles... L'œil de Béatrice se perdit dans l'écran de *Catherine Leboeuf, 17 septembre 2006* : la femme était assise de profil cette fois, mais sur la même chaise, dans la même pièce stérile et elle était animée du même souffle monotone que *Jeanne Thibault*, quoique ses yeux clignassent moins souvent. La qualité de l'image était aussi mauvaise; le brouillage, aussi agaçant. Elle soupira. Catherine la sortit de sa torpeur en déclarant qu'elle devait les quitter parce qu'elle venait d'apercevoir Gilles Desmeules, le commissaire de la prochaine biennale d'art contemporain — Béatrice était entre bonnes mains avec Richard.

— Catherine est une artiste hors du commun capable de susciter la réflexion et le doute, affirma ce dernier, tout en balayant la galerie du regard au-dessus de la tête de Béatrice. Heureusement, il se dirigea vers une rousse à la coupe garçonnette en s'écriant « Ma chéééerie! » avant que la conversation ne meure complètement.

Béatrice ne comprenait pas. Elle s'était aperçue de cela pour la première fois quelques années auparavant lors d'un cours sur « Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique ». La professeure, Barbara Samson, s'était extasiée devant les répercussions sémantiques de la fameuse robe de viande, sur la dichotomie fascination/dégoût, sur le passage du temps et autres enjeux symboliques. Béatrice avait jeté un œil rapide à la diapositive d'un modèle vêtue de la robe fraîche. On avait pris soin de laisser des traces de sang encore humide sur les lattes de bois à ses pieds. Béatrice imagina l'odeur de la viande en train de sécher, sans doute semblable à celle que laissait dans son sillage le camion des viandes non comestibles les jours de canicule. Elle se prit à épier la forme changeante des nuages par l'interstice entre un store baissé et le cadre d'une fenêtre, puis elle s'efforça de ramener son œil sur la robe de chair. Après quelques secondes, son regard tomba sur les bottines en cuir verni rouge de Barbara Samson. Elle réprima un bâillement. L'étudiante à côté d'elle chuchota un « c'est *hot*, c'est vraiment *hot* ». Béatrice n'y voyait qu'une mécanique poussée à l'extrême : trouver la faille et s'y enfoncer le plus loin possible. Pourquoi était-ce génial? Elle garda cependant ses questions pour elle, craignant d'afficher ce que Barbara Samson appelait « le degré zéro de la sophistication »; Béatrice craignait d'être assimilée aux masses sans visage et sans nom qui refusent de faire l'effort nécessaire pour comprendre l'art et ornent leurs salons de cabanes à sucre, des clowns tristes et autres moulins à vent.

Une femme aux dreadlocks grises et aux vêtements dont les multiples replis pendouillaient sur son corps mince arpentait systématiquement l'exposition, s'arrêtait à chaque sexe de femme défigurée pour bien en absorber le message et qui, chaque fois qu'elle enfilait des écouteurs, prenait un air grave comme si elle s'apprêtait à recevoir la communion. Près du bar improvisé un groupe, incluant Gilles Desmeules, Richard et « Ma chééériie! », entourait Catherine. Des éclats de rire montaient de temps en temps. À l'autre bout de la galerie, une femme fouillait frénétiquement dans son sac à la recherche de son téléphone, qui émettait un jingle casse-pieds. Tout à coup, elle vira le sac à l'envers : le téléphone ainsi que deux livres de poche écornés, des coupons de caisse, des dépliants froissés, une brosse à dents et une quantité non négligeable de monnaie se répandirent par terre.

Béatrice se revit à son exposition de fin d'études, penchée derrière une cloison en train de ramasser les perles d'un collier cassé à force de tirer dessus nerveusement. De l'autre côté sont

affichées trois grandes toiles qu'elle a peintes à partir de sketches de ponts ferroviaires, de silos à grain, de wagons trémie ou d'usines désaffectées rendus avec des couleurs de boue, d'asphalte, de ciment fissuré, d'escaliers cassés, de ciels sans espoir. Parfois, dans des moments d'exaspération, elle a superposé sur les formes figuratives des explosions de turquoise, d'orangé, de vert olive ou de rose bonbon. Ses tableaux sont l'aboutissement d'un parcours déclenché par la lecture de *Civilisation matérielle, économie et capitalisme* sur le commerce du blé. Alors que les silos, le port et le chemin de fer avaient toujours été là, sous ses yeux, elle les avait vus tout à coup : Five Roses, Canada Malting, elle compta neuf ou dix silos répartis le long du canal, certains énormes, imposants, bloquant la vue du fleuve, affirmant la supériorité du commerce sur la beauté; d'autres modestes, presque à échelle humaine. Elle avait dessiné l'enfilade des minuscules fenêtres carrées des passerelles perchées haut dans les airs et qui contrastaient avec la rondeur démesurée des silos. Elle avait promené son œil dans la charpente rouillée des ponts ferroviaires en désuétude dont l'ombre noire tombait sur des terrains vagues. Leurs poutres en treillis découpaient le paysage telles les baguettes d'un vitrail et Béatrice s'était étonnée d'avoir autant de plaisir à regarder un paysage aussi laid. Elle s'était imaginée les ingénieurs qui avaient conçu ces structures cent ou cent cinquante ans plus tôt, peut-être des Écossais fraîchement débarqués, penchés sur leurs règles à calcul ou assis à un bureau en chêne dans la lumière du jour en train de tourner les pages d'un gros volume de tables d'intégrales. Ses tableaux portent en eux la trace de tous ces voyages dans l'espace et dans le temps.

Béatrice met les restes de son collier dans sa poche et s'apprête à contourner la cloison pour revenir dans la pièce principale quand elle entend la voix de Catherine mêlée à celles de deux autres personnes qu'elle ne connaît pas.

— C'est pas le genre d'exposition que je vois d'habitude, dit l'une des voix, dans un soupir d'ennui.

— Ouais, ça ressemble à de la peinture de mémé-bungalow, le genre de truc que ma tante Ginette fait à l'Université du troisième âge, avait répondu une autre voix.

Béatrice coule à pic; ces remarques jettent à l'égout tout le plaisir qu'elle a eu à peindre. Elle se dirige vers les toilettes le plus rapidement possible, entre dans une cabine, verrouille soigneusement derrière elle, puis s'appuie contre un des murs. Elle a soif tout à coup. Et très envie de pleurer.

Elle revit Catherine quelques jours plus tard, dans un café rempli d'étudiants survoltés au double expresso. Assise à une table avec leur prof de peinture, Frank Steiner, Catherine discutait avec une intensité déplacée. Béatrice hésita un moment avant de se diriger vers eux. Elle aurait préféré s'installer seule avec le dernier numéro de *Fleurs plantes et jardins*, mais elle craignait d'être impolie.

— Est-ce que je peux me joindre à vous? Dès que les mots furent sortis de sa bouche, elle les regretta.

— Prends ma place, je m'en allais. Frank ramassa son livre sur la table, promit d'appeler Catherine jeudi et sortit.

Cette dernière le suivit des yeux et continua à regarder dans la direction où il était parti, longtemps après qu'il eut disparu. Béatrice s'assit à sa place. Un silence épais s'installa. Catherine regardait toujours dehors, comme si elle revoyait le film de sa discussion avec Frank projeté sur les parois de verre de l'abribus. Béatrice palpa sa revue, hésita un moment à la sortir, puis se ravisa et se mit à observer les clients du café, pour la plupart rivés à leurs écrans.

— Tu es partie vite à l'expo, je n'ai pas eu le temps de te présenter les deux gars que j'ai rencontrés l'autre soir au rave du Blue Underground, dit finalement Catherine tout en continuant de fixer l'abribus.

— J'ai eu un... malaise. J'ai entendu ce qu'ils ont dit au sujet de mes tableaux.

Le jour baissait déjà derrière le « Cris du silence » ensanglanté dans la vitrine; Catherine, la main appuyée sur une des pierres tombales, écoutait Gilles Desmeules en hochant la tête. Béatrice but une gorgée de vin pour chasser le goût âcre dans sa gorge, endossa son manteau et sortit sans dire « au revoir ». L'air froid lui fit du bien.

Talons hauts

En posant son panier par terre, Béatrice remarqua les talons aiguilles de la femme devant elle dans la file d'attente. Comment pouvait-on encore aujourd'hui s'enfermer les pieds dans des instruments de torture semblables? Dans les années quatre-vingt, elle avait cru que les bottes cosaques au nez pointu et les escarpins vertigineux seraient relégués aux oubliettes. Pourtant, des jeunes écervelées les remettaient au goût du jour, encouragées par les inepties des magazines de mode.

Des chaussures à talons hauts de la victime de la mode sortaient des jambes trop maigres pour être vraies, des jambes d'anorexique ou de toxicomane, ou les deux à la fois. Peut-être était-elle une des prostituées qui avaient d'abord envahi le parc pour ensuite déborder vers les rues avoisinantes. Béatrice avait dû en contourner une dans son escalier extérieur l'autre soir en rentrant du musée. Elle avait d'abord eu peur en apercevant une forme inerte, comme morte, affalée devant chez elle. Puis elle avait senti un mélange de pitié et de colère face à cette épave venue étaler sa misère juste devant sa porte.

La femme tituba sur ses échasses, atteignit le comptoir-caisse et y posa trois paquets de ramen, du henné et un demi-kilo de riz complet biologique à grains courts. On aurait dit qu'elle avait fait exprès pour choisir des vêtements qui juraient. Peut-être était-ce la mode maintenant que cet agencement de couleurs criardes et de motifs bigarrés. Béatrice eut la nostalgie des jupes indiennes, des T-shirts troués et de la liberté d'être, tout simplement. Maintenant, le plastique et les déguisements de fausses petites filles en talons hauts et à sac à main rose bonbon étaient de mise. Il fallait rester jeune et svelte, éternellement enfant et dépendante. Que s'était-il passé? Elle tenta de se convaincre que la corpulence et les rides étaient belles, saines, plus saines et plus belles que la maigreur de l'anorexique devant elle avec ses jambes en cure-dent plantées dans une minijupe rase-motte.

Quand Béatrice souleva son panier pour le poser sur le comptoir, la jeune femme aux talons hauts s'était retournée vers elle et lui souriait.

— Salut Béatrice, dit-elle finalement.

— Salut... Karine? C'est bien ça? Comment vas-tu?

Karine, oui, c'était ça. Béatrice l'avait rencontrée au Centre des femmes lors des ateliers de créativité, l'automne précédent. Sa tante, une vieille de la vieille, l'y avait amenée en espérant l'aider à s'épanouir à travers sa musique. Déjà, à dix-sept ans, elle jouait dans un groupe de musique alternative et commençait même à écrire des chansons. Béatrice l'avait entendue jouer une fois et avait été surprise de la poésie imagée des paroles accompagnées de mélodies bien construites. Karine avait eu la chance de naître dans une famille chaleureuse qui l'avait encouragée très tôt à se développer. Pourquoi s'obstinait-elle à se déguiser en garce et à se peinturlurer comme un travesti?

À la sortie, un jeune homme à la barbichette naissante attendait Karine appuyé sur l'étui d'un violoncelle. Un chaton qu'on a envie de cajoler. Il enroula son bras autour de la taille de Karine et l'attira vers lui brièvement. Puis ils se dirigèrent tous les trois, Karine, le chaton et le violoncelle, vers le bout de la rue. Béatrice les suivait quelques pas derrière, à une distance inconfortable, déséquilibrée par un sac de provisions trop lourd, avec l'insupportable envie de rembobiner sa vie pour pouvoir marcher avec ses pieds largeur DD dans les chaussures aux pointes acérées de Karine.

La voix de sa maîtresse

Après l'exposition de Catherine, Béatrice regretta de s'être enlisée depuis la fin de ses études dans la fadeur du métro-boulot-dodo. Il lui semblait ne plus rien voir, ni le plumage iridescent des pigeons, ni la perspective fuyante des ruelles, ni le désordre des cheminées sur le toit de l'usine près de laquelle elle passait chaque jour pour se rendre au travail. Un matin d'hiver ensoleillé où la neige brillait de promesses, elle fit enfin l'effort de s'asseoir dans son atelier devant les pots de peinture séchée, les pinceaux ébouriffés et son chevalet recouvert de poussière. « Tu es brouillonne jusqu'à la moelle épinière, jusqu'au fond de l'éternité. Du haut de cette pyramide, quarante siècles de relâchement te regardent. Comment peux-tu espérer atteindre la délicatesse voulue avec des pinceaux pareils! »

Elle étala devant elle des sketches qu'elle avait accumulés au fil des années : des chevaux disproportionnés à moitié dessinés, une figure au nez trop long, aux yeux au milieu du front, bien au-dessus des oreilles, et au menton trop court parce qu'il manquait de place sur la feuille. « Un enfant de douze ans aurait pu faire mieux. » Contrairement à Catherine, qui avait suivi des cours d'art depuis l'âge de huit ou neuf ans, Béatrice était venue à la peinture sur le tard et n'avait jamais démontré de talent inné pour le dessin. « Pourquoi t'es-tu dirigée en arts? » Un des sketches représentait une église en bois, encore une fois aux proportions douteuses, mais quelque chose retenait son œil dans ce dessin. Béatrice resta longtemps à s'en imprégner. Elle imagina qu'il contenait en germe un tableau où se mêleraient des formes abstraites à la Borduas avec des glacis et des réalités superposées à la Kandisky... « Rêve toujours bonne femme! De toute façon, Borduas, Kandisky, c'est fini. Tu n'es pas dans le coup; tu sais bien que tu es née pour les lendemains de veille alors qu'il ne reste plus que des fonds de bouteille remplis de mégots. » Béatrice colla l'esquisse au mur, près de sa toile blanche. Elle mit de la musique et se rassit. « Inutile d'essayer, tout a été fait. »

Exaspérée, elle se leva, allongea le pas jusqu'à la cuisine. Pourquoi y était-elle venue? Elle fit couler l'eau pour laver la vaisselle, mais se ravisa. Elle se dirigea vers le salon et prit un livre d'art dans la bibliothèque. Ses doigts laissèrent des traces dans la poussière. « Pourquoi insistes-

tu pour peindre alors que la poussière règne en maître, la vaisselle traîne et il ne te reste plus de culottes propres dans tes tiroirs? » Elle revint à la cuisine pour se faire un café et manger une tartine au beurre d'arachide. La chatte miaulait à fendre l'âme; Béatrice la poussa dehors sans ménagement.

Après un arrêt aux toilettes, elle revint dans son atelier et, se laissant tomber sur la chaise, renversa un peu de café sur sa salopette. Peut-être qu'il vaudrait mieux remettre la peinture au lendemain quand la maison respirerait l'ordre, le calme, la tranquillité. Alors, le gnangnan se tairait et les images couleraient, limpides, sans arrière-goût de fange. « Tu remets toujours tout à demain. » Elle prit un pinceau au hasard et fit une tache informe. Elle récidiva avec du brun diarrhée, du rouge de vêtements pas chers de chez Tigre Géant, du bleu poudre, ombre de paupière de poupoune finie. Elle eut mal au cœur. « Tant qu'à peindre de la merde pareille, laisse donc faire. » Elle répondit avec d'autres coulées de boue aux contours flous, empiétant sur les formes voisines et créant ainsi des gris innommables. Elle sortit la spatule et le gel, puis appliqua à la volée des raclées de couleur. Pour finir, elle mit un orange hurlant d'une octave trop haut.

Elle retourna s'asseoir sur sa chaise. La toile était maintenant couverte de taches tout à fait étonnantes; pourtant, elle s'y reconnaissait profondément. Elle sourit.

Rue transversale

*Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
Avec la perte de mon pas perdu
s'étiolant à ma gauche
Sous les pieds d'un étranger
qui prend une rue transversale.*

Hector de Saint-Denys Garneau
« Accompagnement »

Béatrice rangea ses papiers à la fin de la journée — comment pouvait-elle en accumuler autant? — et vérifia ses messages une dernière fois avant d'éteindre son ordinateur pour la nuit. Une autre missive de Facebook pour lui dire que « l ami(e) » attendait sa réponse! Il faudrait bien qu'elle prenne le temps de fermer son compte un de ces jours; pour le moment, il tournait tout seul, nourri par les autres. Que pouvait bien lui vouloir cet « ami(e) » du jour?

Exceptionnellement cette fois, il s'agissait d'un message personnel dans sa boîte aux lettres. « Jeremy died last night at 8:40 P.M. in a motorcycle accident. » Elle relut plusieurs fois les mots, promena le pointeur de la souris sans but, regarda dans le vide un peu à gauche de l'écran pendant un long moment. Elle cliqua sur quelque chose par inadvertance, elle ne savait pas trop quoi, puis se retrouva devant une photo de moto accidentée sur laquelle on avait posé un bouquet de tulipes noires. Sous le cliché, Béatrice lut des témoignages « d'ami(e)s ». « I'll miss you. » « I just can't believe it! ». Beaucoup de commentaires de femmes qui l'avaient connu au fil des ans, toutes éprises de son sourire et de sa douceur, toutes voyant en lui l'homme de leur vie. Même Tracy avait écrit « You betrayed me, but I'll miss you all the same ». Sur la photo qui accompagnait son commentaire, elle semblait plus belle que jamais. L'âge avait adouci ses traits et, au lieu de l'avoir aigrie, les coups de la vie lui avaient donné une vulnérabilité et une profondeur qui lui manquaient auparavant. Au bout du compte, Béatrice avait été en bonne compagnie dans sa solitude de femme répudiée.

Les bottines trop usées de Tracy revinrent à la surface encore une fois. Elles étaient là, dans le corridor juste devant sa chambre à coucher, sous un tas de vêtements sur le plancher de bois brun foncé (elle n'avait jamais aimé cette couleur). La poussière était incrustée dans les interstices. C'était l'après-midi de la journée des morts. Quand la porte de la chambre décrivit un arc de cercle au-dessus du sol, elle leva la tête et entrevit le corps de Tracy, strié de motifs bleus, lové dans les draps défaits. Puis, Jeremy apparut devant elle, le pantalon enfilé à la hâte, torse nu, la mine déconfite. Il tenta de lui « expliquer ». Béatrice avait déjà compris.

Était-ce ce jour-là ou un autre qu'elle était allée se planter devant l'océan à Point-Reyes, devant le soleil couchant, les cheveux en bataille, seule face à l'écume rageuse? Le bleu profond de l'eau lui rappelait les tatouages à la japonaise sur la peau laiteuse de Tracy pendant que le grésillement des vagues lui rabâchait la rengaine : elle n'était qu'une rate de bibliothèque sans envergure, pas étonnant que l'homme qu'elle aimait offre désormais ses sourires miraculeux et ses mains à l'avenant à une géante cool nec plus ultra. Les vagues, en larmes éternelles, léchaient les joues de la grève.

Il était mort une première fois pendant cette période-là, une mort lente, incertaine, douloureuse.

Elle revit la table en formica brun, trouvée aux poubelles, avec un losange blanc au centre. Combien de fois avait-elle bu son café le coude appuyé sur cette laideur, le regard perdu dans les roulements du brouillard au-dessus de Twin Peaks? C'est à peine si l'exotisme des deux palmiers dans la cour du voisin l'émouvait encore. Elle espérait que le café lui redonne de l'entrain, lui permette de sentir la vie couler de nouveau dans ses veines, lui donne l'impression que tout était possible. Elle était devenue comme ces badauds qui semblaient attendre l'autobus autour de la station de métro de la Seizième Rue. Certains vendaient des titres de transport clandestins, les *late-night transfers*; d'autres tuaient le temps en attendant l'ouverture du centre en face où ils espéraient pouvoir monnayer leur plasma; d'autres encore essayaient de commercialiser des attraites inexistantes. Quoi qu'il en soit, l'autobus repartait toujours sans eux.

Avec le temps, les peines d'autrefois s'étaient desséchées; Béatrice avait refait sa vie, tant bien que mal. Dans son existence lointaine, Jeremy avait continué à rouler trop vite en moto, à séduire des femmes, à prodiguer ses sourires que Béatrice avait tant aimés.

Ce sourire faisait fondre ses doutes quand, le soir, Béatrice montait l'escalier vers lui après une autre journée enfermée à la bibliothèque à essayer en vain de résoudre des problèmes insurmontables. Quand elle avait gravi toutes les marches, ça n'avait plus d'importance que son cerveau ne fonctionne pas comme celui de ses camarades de classe, fascinés par *Star Trek* ou les jeux vidéo. Elle se moquait des équations de Maxwell dont le sens lui échappait, de la recherche malade de symétrie entre la mécanique et l'électromagnétisme ou de l'effet de Coriolis sur les ailes des avions de chasse. Jeremy lui souriait.

Elle ferma la page Facebook sans faire de commentaire, car les mots pour encapsuler en une formule propre ce qu'elle ressentait ne lui venaient pas. De toute façon, il lui répugnait de donner sa vie privée en pâture aux marchandiseurs qui rôdent dans les replis des réseaux sociaux. Jeremy existait déjà dans son imagination à la manière des personnages de téléroman dont les exploits font la manchette de la presse « People ». Sa mort, à la fois prévisible et irréaliste, ne changeait rien à cela.

Au tout début de leur relation, ils étaient allés s'asseoir dans les balançoires d'un des squares qui dominaient la ville. Pleins de magie l'un pour l'autre, ils regardaient les volutes de brouillard tourbillonner au-dessus des montagnes et s'installer pour la nuit. Béatrice se rendit compte alors, en regardant la ville se faire envelopper par la brume, qu'elle s'abandonnait à l'amour pour la première fois. Elle avait avoué à Jeremy qu'elle n'était en réalité qu'une petite fille. Sa confiance en lui était si grande qu'elle avait même osé livrer ce détail ridicule : quand il manquait quelque chose à la maison, comme du lait, du ruban adhésif ou des sacs à poubelle, elle attendait que quelqu'un — une figure parentale — aille l'acheter. Il avait accueilli ses confidences en silence, une esquisse de sourire aux lèvres. Puis il s'était penché vers elle, les chaînes de leurs balançoires s'étaient touchées, et lui avait effleuré la nuque de sa bouche.

Elle éteignit l'ordinateur et se dirigea vers la fenêtre. À part le rouge flamboyant des grappes de pimbina, tout était brun, ocre ou rouille. Les corneilles agglutinées sur les branches sans feuilles du vieil érable émettaient des cris rauques, comme le début d'une gigue. La douce lumière de novembre s'éclipsait déjà et une énorme pleine lune orange se levait derrière les arbres. Béatrice ouvrit la fenêtre pour laisser entrer le souffle du crépuscule. Le rideau de mousseline prit la forme magnifique du ventre d'une femme enceinte.

Conclusion du mémoire

Ce mémoire de maîtrise en études françaises s'intéresse à l'apprentissage de l'écriture de fiction par l'étude des formes associées à la récurrence. À l'origine, il s'agissait de régler des problèmes dans ma nouvelle *Le Seuil* et j'ai cru que je trouverais des réponses en analysant comment Andreï Makine créait un effet de circularité dans son roman *Le Testament français*. En tenant de cerner cette évasive circularité, je me suis aperçue que ce texte faisait un usage fascinant de figures liées au retour et à la répétition, que j'ai regroupées sous le vocable de récurrence. Je me suis donc penchée sur l'emploi du retour au point de départ, de l'itération et de la répétition dans le but de comprendre comment ces figures fonctionnent dans ce roman. J'ai ensuite tenté d'appliquer ce que j'ai découvert dans mon étude pour corriger les lacunes dans *Le Seuil*, puis pour concevoir les autres nouvelles qui forment le recueil *Marcher à côté de soi*.

Pour étudier *Le Testament français*, j'ai rempli une fiche pour chacun des cent un segments narratifs du roman, y notant la présence d'éléments comme les répétitions ou les retours en arrière et consignait des caractéristiques comme la ou les suites narratives en jeu, la structure interne ou le mode de transition avec le texte environnant. L'analyse de mes fiches m'a amenée à constater l'importance dans cet ouvrage de trois figures liées à la récurrence, soit le retour au point de départ, l'itération et la répétition.

Le retour au point de départ apparaît fréquemment, et ce, à plusieurs niveaux — segments, chapitre, section, roman —, en fait partout où des points de départ sont présents. Dans cette figure, le chemin parcouru entre les deux pôles de la boucle permet de renchérisse sur le point de départ ou, au contraire, d'en inverser la polarité pour l'infirmier. Quoi qu'il en soit, cette forme crée une impression de résolution, de fermeture. En outre, le retour se fait par la thématique, par exemple, une photo, le début ou la fin des vacances, un poème, ou encore un résumé de l'action contenue dans l'unité de texte, les fameux « sous-titres explicatifs ». L'étude de cette figure m'a amenée à reconnaître l'importance du thème ou de la thématique pour créer des liens, moi qui, d'entrée de jeu, souhaitais écarter cet aspect pour me concentrer uniquement sur la forme.

L'étude du retour au point de départ a influencé ma propre écriture de deux façons. D'abord, directement, car j'ai essayé dans la dernière nouvelle de *Marcher à côté de soi*, de revenir sur les événements décrits dans la première nouvelle, *Le Seuil*, pour amener une résolution. Ensuite, j'ai cherché à créer des liens avec la thématique, non pas pour boucler la boucle, mais pour faire la transition entre les scènes ou pour introduire des retours en arrière. Par exemple, dans *Cris du silence*, j'ai imaginé une femme qui déverse le contenu de son sac à main sur le parquet à la recherche de son cellulaire pour enchaîner avec un retour en arrière dans lequel Béatrice ramasse les perles d'un collier qu'elle vient de casser.

Plusieurs segments dans *Le Testament français* commencent par des passages écrits à l'imparfait où description et récit itératif se confondent, puis, à la suite d'un marqueur temporel comme « un jour », le passé simple apparaît. Alors que le retour au point de départ crée une illusion de fermeture, l'itération, jumelée au passage au récit singulatif, occasionne plutôt l'ouverture. En effet, le plus souvent, le récit singulatif relate une des occurrences décrites par le récit itératif, mais cette fois, le résultat est différent ou, encore, le protagoniste perçoit des détails qu'il n'a pas même entrevus auparavant. Cette figure, bien qu'elle me fascine, n'a pas encore trouvé son chemin dans mon écriture. Je peux tout simplement espérer que la compréhension que j'en ai mijote en arrière-plan quelque part pour mieux ressortir plus tard.

La répétition de certains événements — je pense notamment au viol de la grand-mère — joue un rôle structural dans *Le Testament français*, car chaque occurrence approfondit le sens de l'incident, créant ainsi un crescendo. Cet ouvrage correspond parfaitement à la définition de roman lyrique énoncée par John Gardner, l'auteur du classique *The Art of Fiction*, à savoir que le récit progresse grâce une forme de répétition rythmique. Par ailleurs, l'étude du *Testament français* m'a permis de concevoir la répétition comme un jeu entre la ressemblance entre les occurrences, grâce à laquelle on reconnaît l'événement, et la différence, qui fait qu'on prend plaisir à revisiter un récit déjà lu. Comme pour l'itération, j'ai peu employé la répétition dans mes textes. J'aurais aimé le faire, car c'est une figure qui m'attire beaucoup et d'ailleurs mes brouillons regorgent de mots et de constructions répétés. Mais je n'avais pas l'impression d'être tout à fait assez habile pour l'employer à bon escient, d'autant plus qu'elle implique une certaine retenue pour dévoiler des morceaux de l'événement peu à peu.

La question des caractéristiques de la fiction se profile en filigrane dans ce mémoire. Dans son essai sur la psychologie de la découverte et de l'invention, le psychologue états-unien Mihali Csikszentmihalyi observe que les créatifs ont en commun d'avoir assimilé à fond les règles de la discipline dans laquelle ils évoluent (Csikszentmihalyi 1996 : 45). En littérature ces règles seraient les critères de réception ou de littéarité, qui sont réels, bien que changeants et sujets à controverse. Je crois que la première version de ma nouvelle *Le Seuil* ne respecte aucune incarnation des critères de littéarité — c'est un avant-texte — et n'est donc pas reconnaissable comme une œuvre de fiction. Mon projet était de faire en sorte qu'elle le devienne.

Par ailleurs, dans le jeu entre le respect des règles du genre — sans quoi la production devient inintelligible — et leur remise en cause mesurée qui fait dire aux critiques que le texte est original, je me suis cantonnée dans le respect des règles à la fois par le choix du roman, la sélection des figures étudiées et la facture de mes nouvelles. Alors que mon projet tire à sa fin, je me rends compte à quel point ma recherche est née du désir de comprendre comment fonctionnent des formes conventionnelles et non de celui de les étirer au-delà de leur limite pour en créer de nouvelles. Ce choix est fonction des circonstances dans lesquelles j'ai entrepris ce mémoire et, par le fait même, sujet à changement. Il est vrai que je récusé « la transgression pour la transgression », mais je ne l'exclus pas entièrement si elle est justifiée. Il me semble que l'affirmation de Gopen au sujet de l'écriture de communication s'applique ici aussi : « On occasion, a violation of our expectations [...], through its momentary disruption of our reader energy, can result eventually in much greater satisfaction in the postponed fulfillment of those expectations [...]. Knowing consciously the nature of these expectations allows the creator of the discourse to manipulate the probabilities of reader response. » (Gopen 2004 : 19).

Dans ma démarche de création, je me suis servie du poème « Accompagnement » de Saint-Denys Garneau comme thématique unificatrice. Ainsi, le personnage principal, Béatrice, « marche à côté » d'elle-même de toutes sortes de façons. Dans *Le Seuil*, elle marche littéralement dans la ville, mais elle déambule métaphoriquement aussi à côté de toutes ces femmes qu'elle aimerait être — Tracy, Constance, les commis à son bureau — sans arriver à choisir laquelle. Dans *Le Lit interactif*, elle évolue à côté de la professionnelle désirable et compétente; dans *Cris du silence*, elle est à côté de l'artiste qui réussit. Vers la fin du recueil, Béatrice arrive un peu mieux à se

« transposer » dans les pas de joie, par exemple, dans *La voix de sa maîtresse*, elle parvient à peindre malgré la maîtresse qui la harcèle. Pour finir, dans *Rue transversale*, j'ai voulu insinuer qu'elle quitte son « pas perdu » qui s'étirole « sous les pieds d'un étranger qui prend une rue transversale ». Dans cette nouvelle, j'ai aussi essayé de revenir au point de départ, c'est-à-dire sur les événements décrits dans *Le Seuil*, mais sous un angle un peu différent, des années plus tard.

Outre l'emploi de certains aspects des figures étudiées comme je l'ai mentionné ci-dessus, l'étude du *Testament français* m'a surtout permis de commencer à intégrer le fait que la fiction « parle » essentiellement en images. J'ai tenté de représenter ce que j'avais à dire dans mes nouvelles — les pensées, les sentiments — par des objets, des atmosphères ou des actions pour créer l'illusion mimétique. J'ai eu l'impression de forcer la note tellement cette façon de penser est nouvelle pour moi. D'autant plus que l'action est insignifiante dans mes nouvelles, elle m'intéresse peu, et je dois donc me contraindre à faire agir mes personnages, et plus généralement, à les ramener des sphères éthérées de l'abstraction à un ici et maintenant fictif, mais concret.

La fiction n'est pas faite exclusivement d'images, cependant, et c'est là toute la difficulté. En effet, on peut parfois dire ce qu'un personnage pense ou ressent sans pour autant briser l'illusion mimétique comme dans cet exemple glané au hasard dans les pages du *Testament français* : « Pourtant, en entendant l'imperceptible cliquetis de la porte, aussi familier que la voix d'un proche, en respirant l'odeur agréable et légère qui planait toujours dans l'appartement de Charlotte, je sentis ma tête se vider de mots¹⁷. » (Makine 1995 : 226). Ainsi, j'achève ce mémoire avec quelques réponses, mais surtout beaucoup de questions. Par exemple, comment sait-on qu'on a rompu l'équilibre entre « dire » et « montrer »? Je suis étonnée par la prévalence occasionnelle du « dire » dans mes lectures, comme dans cet extrait de « Dear Life, A childhood visitation » d'Alice Munroe (j'ai souligné les passages en question) :

In a corner of our dining room was something that always surprised me a little when I got the Electrolux out to clean the floor. I knew what it was— a very

¹⁷ C'est moi qui souligne.

new-looking golf bag, with the golf clubs and balls inside. I just wondered what it was doing in our house. I knew hardly anything about the game, but I had my ideas about the type of people who played it. They were not people who wore overalls, as my father did, though he put on better work pants to go downtown. I could, to some extent, imagine my mother getting into the sporty kind of clothes you would have to wear, tying a scarf around her fine, blowing hair. But not actually trying to hit a ball into a hole. The frivolity of such an act was surely beyond her. (Munroe 2011 : 41)

Je n'aurais pas osé pencher autant vers le « dire » que Munroe. Se permet-elle une telle densité d'énoncés parce qu'il s'agit en fait de ses mémoires? Alors, qu'est-ce qui distingue ce type d'écrit du *Testament français*, outre le fait que l'un est censé être « vrai », l'autre pas? À mon avis, l'équilibre entre les détails concrets (la marque d'aspirateur, la salopette du père et son pantalon de travail « propre » pour aller en ville, le foulard noué autour des cheveux de la mère) et les énoncés sur l'intériorité de la narratrice est atteint. Est-ce qu'on peut « dire » plus pour révéler des états intérieurs parce que sans cela il est difficile de divulguer ce qu'un personnage pense ou sait? D'une manière plus générale, comment s'y prend-on pour dévoiler des processus psychiques¹⁸?

En définitive, l'impulsion d'écrire est motivée chez moi par le désir de dire. Par exemple, je suis fascinée par l'effet qu'ont sur nos vies les torrents d'informations qui nous submergent. L'ancien paradigme selon lequel l'accès à l'information égale le pouvoir ne tient plus; c'est plutôt la faculté de maintenir sa tête hors de l'eau pour éliminer le non pertinent, le bruit, qui compte maintenant. Mais comment traduire ce genre d'énoncé en texte de fiction? Est-ce souhaitable? Étant donné la façon dont me viennent mes idées, est-ce que la fiction est le média qui me convient?

Au départ, je souhaitais apprendre à écrire de la fiction par l'étude d'une œuvre reconnue. Ai-je atteint ce but? Peut-être, peut-être pas. Une chose est certaine, c'est que je n'écris plus de la

¹⁸ Dans cette optique, il serait intéressant de mener une autre étude du *Testament français*, mais cette fois, à partir des catégories formelles énoncées par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*.

même façon. Plus que tout, cette étude m'aura permis d'entrevoir tout ce que j'ignore et, au bout du compte, c'est peut-être aussi cela, apprendre.

Annexe : Version préliminaire de la nouvelle Le Seuil

Béatrice marchait sans même se rendre compte qu'elle avait dépassé le lieu de son travail depuis longtemps. Quand, enfin, elle leva la tête, il lui sembla qu'elle était nue, entièrement nue, perdue dans un coin de la ville qu'elle ne connaissait pas. Il lui fallut un moment pour reconnaître le concessionnaire Volkswagen au coin de la rue et l'auvent bleu de Whole Foods, le magasin où Jeremy travaillait. Elle eut honte de s'être machinalement dirigée vers lui.

Ce jour-là, comme chaque matin, Béatrice avait gravi jusqu'à la lumière les degrés de l'escalier mécanique, à petits pas de dame dans ses escarpins trop lâches : elle avait été régurgitée par la bouche du métro Powell vers le soleil cru, toujours le même soleil, inlassablement, qui donnait sa pâleur à la ville, sa gaieté exagérée, son faux sourire d'annonce de dentifrice. Elle se traînait jusqu'au bureau, tassée parmi ses semblables, accrochée au bord du vendredi, à bout de souffle.

Une foule de touristes en jeans ou en bermudas devant le Woolworth regardait les tramways que des conducteurs noirs poussaient sur une plaque tournante en attendant de s'y entasser pour monter la rue Powell de la crasse du Tenderloin jusqu'à Nob Hill. Ils prenaient sa place. Ding ding reding ding ding. Grondement souterrain, grincement des roues de métal sur les rails. Il avait fallu continuer à pied parmi les femmes en tennis et en tailleur, sorties directement des pages de *Dress for Success*, prêtes à dégainer leurs talons hauts rendues au travail. Leurs pendants masculins, serviette à la main, arboraient le complet-veston assorti d'une cravate de soie.

Depuis un certain temps, elle ne savait plus combien de temps, Béatrice se traînait péniblement hors du lit chaque matin. Elle s'étirait bien au-delà de la fatigue à regarder à travers les fenêtres en baie sales. En bas, une des rues les plus bruyantes de la ville, une de ces artères à quatre voies qui drainent l'autoroute de son flot de banlieusards pressés d'arriver au travail. Béatrice n'était pas pressée. Son regard se traînait sur les quelques clichés alignés sur le manteau de la cheminée au gaz défigurée par un appareil de chauffage sans grâce. Trompeuses photos de couple: Isaac et elle, bras dessus, bras dessous devant l'océan ou encore face à face dans Golden Gate Park, riant l'espace d'un déclic. Elle s'enfonçait dans le matelas jusqu'à la dernière minute, jusqu'à la limite, à

contempler le plafond, à se demander si les lézardes dans le coin près de la porte y étaient avant le dernier tremblement de terre. Quand cela ne pouvait plus durer, quand le réveil matin lui faisait de remontrances, elle traînait sa carcasse sous la douche. L'eau sur son corps encore lourd des peines de la nuit lui faisait violence. Elle s'essuyait en grelottant.

À la cuisine pour ingurgiter son café, elle s'écrasait sur sa chaise devant la table en Formica brun trouvée aux poubelles. Elle en buvait une tasse, puis une autre la tête appuyée sur la main, le regard perdu dans les roulements du brouillard au-dessus de Twin Peaks. C'est à peine si l'exotisme des deux palmiers dans la cour du voisin l'émouvait encore. Elle attendait. À travers les vitres jamais lavées, la lumière éclatait; le brouillard commençait déjà à fondre et le ciel à virer au bleu habituel. Comme d'habitude, la chose attendue ne venait pas. Béatrice finissait par prendre appui sur la table pour se hisser sur ses pieds, parfois même en soupirant. Elle restait là un moment à fixer le mur rose -- l'ancien locataire avait vraiment des goûts atroces -- avant de ranger le lait dans le réfrigérateur près de la porte. Elle échouait ensuite devant la garde-robe où elle choisissait le déguisement du jour, tenue ridicule de « vraie femme » : jupon, bas nylon, dentelles, tous ces falbalas qui ne lui allaient pas, ne lui iraient jamais.

Chacune de ses journées commençait ainsi, dans l'aigreur du lever après une nuit frigorifique dans le lit qu'elle partageait avec Isaac : leur lit stérile où chacun dormait de son côté, sans même entremêler leurs jambes, champ de bataille traversé par la limite de leur relation. Ils avaient pris leurs positions respectives et s'y retranchaient le soir venu, lui près de la porte, elle près de la fenêtre, chacun dans sa froideur, en prenant garde de se toucher pour ne pas éveiller la douleur. Les jours semblables aux nuits : que d'énergie dépensée à s'éviter, à ne pas poser certaines questions, à ménager les sensibilités de l'autre, à camper chacun dans sa solitude sans oser savoir ce que l'autre ressentait. Béatrice avait essayé tous les clichés pour plaire à Isaac : les sous-vêtements en dentelle noire, l'indifférence feinte, le cuir; mais sachant qu'elle désirait un homme — n'importe lequel faisait l'affaire tant qu'il lui permettrait d'oublier — et non pas lui, Isaac, il lui refusait sa chaleur, sa bouche, son sexe. Ils dormaient dans des compartiments étanches du même lit et chaque matin en se levant, Béatrice affrontait l'échec, la peine de ne pas être touchée, une sorte de serrement au ventre, une prière marmonnée en vain, sa féminité bafouée.

Ce jour-là, comme chaque jour, Béatrice était passée devant la vitrine en contrebas du sex-shop où les vibrateurs étaient agencés tels des cierges blancs, coquille d'œuf et vieux rose placés en ordre de grandeur, comme s'ils étaient piqués sur une herse devant une image sainte. Ils étaient sans doute destinés aux prostituées qui, la nuit venue, recouvraient le quartier. Ou aux touristes. Béatrice n'avait jamais osé entrer. Un peu plus loin, passé un sans-abri qui mangeait des croissants ratatinés directement au-dessus de la benne à ordures où il les avait repêchés, elle s'était arrêtée devant la boutique de Versace pour admirer les mannequins dans leurs poses improbables, attifés de vêtements tellement chers qu'il ne fallait même pas y penser. Mais elle y pensait quand même : elle s'imaginait vêtue de la jupe asymétrique rayée, de bottes en cuir fin, du bustier de soie brute marchant sûre d'elle sur le trottoir où elle se trouvait, comme si les vêtements avaient pu la transformer en cette créature mythique aux hanches souples et au buste affirmé, sortie directement des films noirs et blancs. Jeremy se tiendrait un peu en retrait; rendue à sa hauteur, elle lui lancerait, mi-amusée, mi-indifférente, un « vous ici? » accompagné d'un sourire hautain. Derrière sa peau de chagrin et ses habits gris souris, elle rêvait souvent à cette femme qu'elle ne serait jamais; elle épiait même les autres femmes à l'affût d'indices qui auraient pu la guider vers cette créature étrange à laquelle elle était censée ressembler. Mais en vain. Elle avait habité son corps pour la dernière fois dans les bras de Jeremy plusieurs années auparavant et depuis elle était devenue une vieille petite fille asexuée, comme les religieuses à la virginité ostentatoire qui insistent pour se faire appeler Mademoiselle jusqu'à ce qu'elles crèvent à cent deux ans, ratatinées et sèches.

La sécheresse avait commencé un premier novembre où elle avait surpris Jeremy avec Tracy. Dans un de ces élans de panique qui l'assaillaient parfois, Béatrice s'était rendue chez lui pour se faire reconforter. Elle avait sonné longtemps à la porte et elle allait partir quand Jeremy lui avait fait un vague signe d'entrer du haut de l'escalier. La porte de sa chambre était close. À la cuisine, Béatrice avait aperçu du coin de l'œil des vêtements en tas dans un coin, sans doute enlevés dans la hâte du désir. Comment dire la douleur de la savoir nue, son corps laiteux strié de tatouages bleus étendu dans le lit où Béatrice elle-même aurait dû se trouver? Par le plancher qui se balançait sous ses pieds, par la vie qui se dérobait. Le seul homme que Béatrice avait aimé offrirait désormais ses sourires miraculeux à une autre.

Cet après-midi de la journée des morts, Béatrice avait été éjectée du bonheur, renvoyée à ses devoirs arides. Le verdict de sa nullité était tombé, clac, lame de guillotine sanspardon. Elle avait descendu l'escalier de l'appartement de Jeremy sur la 17^{ème} rue dans la pénombre du chagrin, dans la certitude que cette femme qui était tout ce qu'elle n'était pas — l'audace d'être marginale, la drogue, le corps sculpté et fort — cette femme qui mordait dans la vie quitte à mordre la poussière aussi, cette femme qui l'avait évincée. Béatrice se vit, par contraste, rate de bibliothèque rangée, bonne fille étudiant en génie par conviction féministe, timide devant la vie, préférant l'ennui de la mécanique des fluides et de l'équation de Schrödinger à l'aventure intérieure. Elle s'était cramponnée à Jeremy, le premier qui l'avait touchée vraiment, le seul à avoir percé sa carapace. Voilà qu'il la quittait.

Il ne lui était resté que des larmes et des larmes et encore des larmes.

Elle avait fui au bord de la mer. Sur la plage, devant le soleil couchant, elle avait bu sa peine jusqu'à la lie. Les plaisirs bleus de la fin de la nuit avaient disparu. Les cheveux en bataille comme la broussaille autour, elle était plantée là, minuscule, face à l'océan. L'écume rageuse sur l'eau bleue lui rappelait les tatouages à la japonaise sur le corps de sa rivale. Le silence assourdissant des vagues telle la rengaine incessante de sa propre médiocrité : déchéance, échec retentissant. Des grains de sable dansant au gré du vent formaient comme des milliers de tas de vêtements au sol, qui s'évanouissaient comme sa passion, insaisissable. Les vagues en larmes éternelles léchaient les joues du sable humide. La sécheresse à l'infini ailleurs, l'absence de pluie présente partout. Il ne lui restait qu'à se coucher dans le tombeau, elle avait fait son lit, le pacte du désespoir était scellé. Dans les livres arides et poussiéreux où elle passait ses journées, nul baume pour la peine, les pleurs, ou la déception.

Les vestiges de ce qu'avait été sa vie jonchaient le sol. Elle regardait sans voir, son regard fixé sur le verre cassé scintillant dans la nuit comme la lame d'un poignard.

Aucune intuition particulière n'avait amené Béatrice sur la rue Polk ce jour-là. Elle s'était dirigée sans même y penser vers le quartier où Jeremy travaillait comme si la folie s'emparait peu à peu d'elle et la forçait à débiller ses fantasmes au grand jour : Jeremy se précipiterait enfin vers elle,

lui ouvrirait les bras, lui caresserait doucement la joue, lui embrasserait le cou; elle se réveillerait fraîche, pétillante, vivante. Elle eut d'autant plus honte de s'être dirigée vers lui, qu'il avait ignoré sa dernière lettre envoyée trois mois plus tôt, un mot pathétique du genre « je ne peux pas vivre sans toi », énième tentative, après toutes ces années, de raccommoder leur non-relation. Auparavant, il avait toujours pris le temps de lui répondre, même si c'était toujours la même réponse : il l'aimait, mais il étouffait avec elle. Il ne pouvait se résoudre à une relation monogame, elle le savait, mais refusait de l'accepter. Il était donc préférable qu'ils ne se revoient pas. Il terminait ses lettres par un coup de poignard : selon lui, Béatrice était une femme fantastique et elle trouverait sûrement un meilleur parti que lui pour la rendre heureuse. Cela la désespérait chaque fois. Elle avait tenté de téléphoner, pour savoir s'il avait reçu sa lettre, mais le numéro avait été changé. À l'assistance annuaire, on lui apprit que le numéro de Jeremy Fletcher, sur la 17^e Rue, était confidentiel.

Même Isaac la fuyait. Ils vivaient dans une solitude à deux tranchants et elle ne savait plus pourquoi elle restait. Peut-être était-ce la crainte de se retrouver face à elle-même qui la retenait au creux de cet amour bancal, où le creux résonnait le plus souvent. L'habitude avait depuis longtemps pris le pas sur la passion, cette ombre vite disparue. Dès leur rencontre, elle avait su qu'ils n'étaient pas faits l'un pour l'autre; une certitude profonde qui ne l'empêcha cependant pas de continuer comme si de rien n'était, chacun cherchant dans l'autre le morceau qui lui manquait : Béatrice un baume pour son mal d'amour, un homme pour oublier Jeremy; Isaac, l'assurance de sa masculinité, une femme pour le désirer. Leurs trajectoires ne se croisèrent que pour se heurter.

Au moment de leur rencontre, Béatrice rêvait encore d'être ingénieure à New York; elle avait découvert depuis qu'il aurait fallu pour cela croire à la religion officielle : travail, heures supplémentaires, profit, développement de marchés, augmentation de la productivité, recherche de la formule gagnante et tout le reste. Comme elle aurait souhaité ressembler à Constance, sa partenaire d'étude, qui se passionnait pour la mécanique et son cortège de blocs glissant sur des plans inclinés, de poulies surgies de nulle part, de pistons qui pistonnaient, de pendules qui se berçaient au bout de leur corde comme des pendus, de résultante de la force, de gravité omniprésente, tout ce monde grisâtre dont Béatrice ne comprenait pas le sens. De guerre lasse,

elle avait tout abandonné un jour : elle s'était laissée glisser le long d'un plan incliné et elle s'était retrouvée en bas, résultante (0,0,0), dans l'univers des secrétaires volantes.

C'est ainsi que chaque matin, Béatrice émergeait de la station de métro portée par le cliquetis de l'escalier mécanique, passait devant Powell Square avec ses tramway qui tournaient, contournait la foule, admirait la vitrine de Versace pour aller à la pyramide, un hymne à la laideur planté en plein centre-ville. C'est ainsi qu'elle s'effiloçait au fil des jours, du travail à la maison, de la maison au travail, dans un tracé tout dessiné à l'avance. Même le dimanche, alors qu'elle passait la matinée au Picaro à observer les gens, bien campée derrière sa table, toujours la même, celle en retrait près des bibliothèques, elle s'enfermait dans son rituel : elle arrivait vers neuf heures avec son *New York Times* sous le bras; elle commandait un caffè latte ou un cappuccino au comptoir; elle se dirigeait vers son poste d'observation en regardant ses pieds puis étalait le cahier *Week in Review* devant elle. À part un « Hi, how are you » occasionnel, elle ne parlait à personne. Elle connaissait de vue tous les habitués : les joueurs d'échec avec leur minuterie assis à la grande table près de la porte, les alcoolos-marxistes qui reluquaient chaque femme qui entrait, les fumeurs de haschisch près de la porte arrière. Ils formaient une toile de fond sur laquelle se détachaient les autres clients comme cette femme aux cheveux noirs ébouriffés, arrivée quelques minutes plus tôt, qui avait salué chacune de ses amies par une longue embrassade, puis s'était lancée dans le récit de son récent passage à Burning Man. Il était question du désert et de sa chaleur implacable, de l'esprit de communauté qui régnait lors de la construction de cette figure qui serait brûlée ensuite, de l'imagination des participants, de l'originalité des Béatrice aurait souhaité pouvoir raconter de telles aventures, mais sa vie se résumait à des gestes de somnambule répétés jour après jour : manger des toasts, laver la vaisselle, essuyer la table en prenant soin de ramasser les miettes dans le creux de sa main plutôt que de les jeter par terre, prendre le métro, dormir, dormir beaucoup.

Béatrice aurait pu absorber la vitalité de cette ville occupée à réinventer la marge en tissant la sexualité et la politique en de multiples variantes. Elle aurait pu graviter autour des groupuscules correspondants pour avoir l'impression d'être partie prenante d'une élite qui redéfinissait la culture pour le reste de l'Amérique du Nord et, pourquoi pas, du monde. Mais elle restait en retrait, le nez plongé dans son journal, continuait de tourner en rond dans les mêmes ornières.

Elle avait cessé de rêver du jour où elle se réveillerait dans la peau d'une autre, à la fois conformiste comme Constance, à qui le génie allait comme un gant, et marginale comme Tracy, dont elle admirait malgré tout les travers.

Du marché d'aliments naturels hauts de gamme où Jeremy travaillait aux tours à bureau du centre, Béatrice dériva dans cette ville fantôme où chaque rue l'expulsait, la renvoyait à sa solitude et à sa médiocrité. Jusqu'à l'appartement trop étroit qu'elle occupait avec Isaac, les perspectives d'avenir bouchées, tout sentait le rien à dire ni à comparaître et c'était cela aussi les vêtements de secrétaire ratée. Elle ne savait plus ce qu'elle faisait en cette Mecque postmoderne, parmi les déesses tatouées où elle faisait piètre figure. Elle tournait cette question dans sa tête, sans trouver d'issue. Sa tête bourdonnait. Son courage l'avait désertée et les effets secondaires de son comportement se faisaient sentir. À l'heure qu'il était, elle devait être très en retard. Même si elle n'avait cure de son mandat du moment à la pyramide, le sens du devoir sillonnait sa peau et elle ne savait plus comment expliquer ce retard.

Pourtant, une fois rendue devant l'édifice, elle fut incapable d'entrer dans le non-lieu de son bureau. Elle ne pouvait plus cette violence qu'elle se faisait chaque fois en franchissant le seuil, comme si tout son être se refermait en même temps que la porte derrière elle. Une force invisible la retenait, son seuil de tolérance atteint : l'entrée menait sur l'exemplaire dix mille six cent trente et un du même bureau, de la même cellule d'ennui répétée à l'infini, et qui se multipliait au son des exclamations préfabriquées des journaux d'affaires. Tout le monde applaudissait au signal face à ce cancer économique en passe de tout envahir. Béatrice n'était qu'un pion sans valeur, le plus petit dénominateur commun, une pièce échangeable et remplaçable au besoin, un accessoire jetable. Elle approchait d'ailleurs de la date de péremption. Quelque chose en elle avait commencé à se détricoter, le fil usé s'effiloçait. Elle étouffait dans le monde clos et poussiéreux du travail. Elle rêvait de s'échapper une fois pour toutes puis de refermer la porte à jamais derrière elle. Elle aurait voulu pouvoir poser ce geste décisif. En attendant, il fallait continuer à éternuer, à se mouvoir si lentement que rien n'y paraissait, à traîner ses savates dans la poussière pitoyablement d'un bout à l'autre du bureau de telle sorte qu'elle n'avancait plus, mais patinait dans les ornières creusées par ses pieds sur le plancher. Elle était lasse, encore et toujours plus lasse.

La foule du centre-ville semblait indifférente : les femmes en tailleur Chanel et en tennis, les hommes en complets, les touristes, les clochards, tous semblaient évoluer dans un monde qui se passerait volontiers d'elle.

Elle dévia vers Union Square. Elle fit le tour de ce lieu étrange, rempli à la fois de clochards et de puanteur de pisse, de palmiers éculés et de l'opulence de l'hôtel St-Francis en face. Elle flottait, épave autour du square, dans l'absence de soi, dans la certitude de ne compter pour personne et de devoir le cacher. Béatrice passait sa vie à tenter de dissimuler le manque qu'elle portait en elle, à masquer ses lacunes, qui pourtant dépassaient de partout. Un grand trou au fond d'elle. Elle n'était en fait qu'un contour pour mettre ce creux en relief. Le monde extérieur n'avait que peu de prise sur elle tant le gouffre l'absorbait. Seuls restaient le délavé des rues, la blancheur de cette ville de poupées qui, au lieu de dire « oui », disent « fuck you » parce que c'est plus cool.

Cette ville gardait ses douceurs pour les autres : un logement décent, la possibilité de jouir de la vie. La richesse ostentatoire de ses habitants ne faisait que souligner la pauvreté de Béatrice au crayon gras. La sensation de n'avoir rien, de se battre pour le peu qu'elle avait la vexait. Malgré tous ses efforts, le vide s'amplifiait et se nourrissait de lui-même. Béatrice errait dans ces rues prospères en se disant que la joie aurait dû lui venir, mais seule la tristesse d'exister lui cognait au visage. La beauté du paysage amplifiait sa peine : elle en ressentait une tristesse infinie. Plus rien n'allait, plus rien n'avancait. Elle revenait sans cesse à la même porte fermée au nez.

Elle était très en retard, elle n'avait pas appelé, l'angoisse de tout rater la tenait et les palmiers d'Union Square s'en foutaient. La tentation de faire semblant de rien se faufila dans ses pensées; comme au temps de l'école, elle ferait le travail buissonnier. Elle pourrait passer la journée avec n'importe qui à baiser dans un de ces bains où l'on louait des chambres à l'heure et qui abondaient à quelques rues d'où elle se trouvait. Comme au temps de l'école, elle échangerait une peau contre la sienne, simplement pour sentir la chaleur étrange d'un inconnu. Cette idée lui plut. Il y avait si longtemps... Isaac et elle ne se touchaient plus pour cause de tristesse aiguë. Béatrice s'était desséchée. Elle voulut tout à coup retrouver sa tristesse primale, crier ce cri de tendresse étouffée. Cependant, ses pensées tournaient à vide, elle retournait au dégoût originel. Le temps de l'aveuglement de la chair était révolu, et la naïveté qui l'aveuglait jadis avait cédé au désespoir.

La voix intérieure des reproches prit le pas sur le reste, cette voix qui lui démontrait sans relâche à quel point elle était médiocre et débordante d'ennui pour elle-même et pour les autres, seul Isaac pouvait la tolérer, et encore, ils s'enduraient, se hérissaient mutuellement sans oser se quitter, chacun cherchant à ménager ses sensibilités, dépendants l'un de l'autre comme des toxicomanes.

Béatrice n'avait rien d'autre à partager que mélancolie et amertume, si bien que les gens avec qui elle tentait de se lier finissaient par essayer de mettre fin à la conversation : les mots s'amenuisaient, les silences se prolongeaient, puis l'on se quittait parce qu'il n'y avait plus rien à dire. Elle baignait dans la vacuité crue, chaque fois confirmée par la même rengaine : « Bon, j'y vais, fais attention à toi ». Mur infranchissable. Ces échanges avortés ajoutaient un compte de plus à ses cahiers de charge, une raison de plus à sa faillite, une remontrance supplémentaire au discours incessant de ses points faibles. Son monde tournait à l'absurde et respirait la poussière. Le vertige du vide l'hypnotisait : sa vie de déracinée perdait les dernières miettes de sens qu'elle avait pu avoir. La chape de l'insignifiance enveloppait tout, faisait tomber les derniers espoirs, délogeait les petits bonheurs peu importe où ils se trouvaient.

Elle refit une autre fois le tour d'Union Square, sans même songer aux conséquences. Déjà, les affamés commençaient à sortir pour dîner dans les restaurants pas chers des rues secondaires autour du square pour avaler un lunch en vitesse : une demi-heure de pause obligeait. Béatrice les voyait déferler dans la rue, le pas pressé. Normalement, elle aurait dû faire partie de cette foule informe; mais quelque chose la retenait à l'écart, dans un monde parallèle et l'empêchait de franchir le mur qui la séparait de ces employés de bureau fourmillant vers les restaurants et les cafés. Il lui avait été impossible ce matin-là d'entrer dans la normalité : franchir la porte tambour de la pyramide, se diriger dans le hall vers les ascenseurs, appuyer sur le bouton, entrer dans l'ascenseur, appuyer sur le onze, attendre en regardant au plafond que les portes s'ouvrent sur le papier peint beige aux grumeaux irréguliers, sortir, se diriger vers son minuscule bureau sans fenêtre à côté des toilettes. La fatigue, l'usure, la lassitude l'empêchaient d'entrer.

Ce jour-là, par delà les bas de nylon blancs, les escarpins bourgognes déformés par l'usure, la jupe de faux lin rouille d'une longueur passée de mode, par-delà son déguisement de simple

exécutante, sa nullité apparut au grand jour comme une profonde balafre sur son front. Béatrice s'étonna que personne ne bronche; seule elle semblait savoir, les autres ne voyaient qu'une femme mal assortie au regard de chien battu, aux épaules courbées, au pas mal seyant. Il n'y avait rien à redire là-dessus : une femme ordinaire, perdue dans la foule, que rien ne semblait distinguer particulièrement, si ce n'était l'absence de plaisir dans son visage.

Béatrice se demanda si quelqu'un remarquerait son absence en cas de disparition. Il lui sembla que non. Isaac ne la voyait plus depuis longtemps, oubliait qu'elle était là, sûrement qu'il continuerait comme d'habitude. Quant à Jeremy, il l'avait jetée bien des années auparavant. Si Béatrice pensait à lui chaque jour, lui ne se souciait plus d'un vieux déchet comme elle. Quant à ses amis, ils s'étaient fondus dans le décor, épuisés par l'absence de Béatrice, assommés par la platitude du personnage. Béatrice n'avait plus personne; peu importait si elle entrait ou non au travail, peu importait cette routine, ces cercles concentriques qui formaient son quotidien : du travail à la maison, de la maison au travail, du travail à l'épicerie, de l'épicerie à la maison, de la maison au travail, rien à dire sinon que les carottes étaient vendues à cinquante sous le sac, qu'il fallait faire le souper, que sa nullité freinait toute velléité de vie sociale et qu'après tout, il n'y avait rien à dire.

Béatrice imagina que le trottoir s'ouvrait tout à coup pour la laisser entrer dans la non-existence. Il lui sembla qu'il ferait bon se coucher au fond de la terre, qu'il ferait bon disparaître. Elle poussa la porte tambour de verre et d'acier, traversa le hall, appuya sur le bouton de l'ascenseur puis s'enfonça dans le néant du travail.

Bibliographie

- ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.) (2002). *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 634 p.
- BACRY, Patrick (1992). *Les figures de style*, Coll. « Sujets », Paris, Belin, 335 p.
- BELL, Madison Smartt (1997). *Narrative Design: Working with Imagination, Craft, and Form*, New York, W. W. Norton, 376 p.
- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2006). « La Littérature au temps de la post-mémoire: Écriture et résilience chez Andreï Makine », *Études Littéraires*, (38:1), Autumn, p. 49-56.
- BERGER, Daniel dir., Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux (2010). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, 2^e édition, Coll. « Lettres Sup », Paris, A. Colin, 271 p.
- BURROWAY, Janet (2000). *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft*, 5th edition revised and enlarged, New York, Addison Wesley Longman, 384 p.
- CLÉMENT, Murielle Lucie (2006). « Aléas identitaires dans Le Testament français d'Andreï Makine », *Dalhousie French Studies*, (74-75), Spring-Summer, p. 297-311.
- COLLINS, A., J. S. Brown et S. E. Newman (1989). « Cognitive Apprenticeship : Teaching the Crafts of Reading, Writing and Mathematics » dans L. B. Resnick (dir.) *Knowing, Learning, and Instruction Essays in Honor of Robert Glaser*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, p. 453-495.
- CORDONIER, Noël, « Imaginaire et poétique : l'entrée dans la langue française chez Hector Biancotti et Andreï Makine », dans Fritz Peter KIRSCH et Klaus BOCHMANN (dir.), *Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ?*, Leipziger Universitätsverlag (Cahiers francophones d'Europe centre-orientale, no 10), 2000, p. 175-189.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1996). *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*, New York, Harper Collins Publishers, 456 p.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, dir. (1987). *Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, 391 p.

- GARDNER, John (1984). *The Art of Fiction, Notes on Craft for Young Writers*, New York, Alfred A. Knopf, 224 p.
- GARFITT, Toby (2004). « Le pantin désarticulé : la recherche de l'unité dans l'œuvre d'Andreï Makine », *Andreï Makine, la rencontre de l'est et de l'ouest*, sous la direction de Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch, Paris, L'Harmattan, p. 79-88.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 286 p.
- GOPEN, George D. (2004). *Expectations, Teaching Writing from the Reader's Perspective*, New York, Pearson Longman, 395 p.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude (2003). *Le goût de l'avenir*, Coll. « Points », Paris, Éditions du Seuil, 370 p.
- HÉBERT, Pierre (1985). « La technique du 'retour en arrière' dans le nouveau roman au Québec et en France », *Neohelicon Acta Comparationis litterarum universarum*, Akadémiai Kiadó, Budapest, Tomus XII.2, p. 265-286.
- JONGENEEL, Els (2000). « L'Histoire du côté de chez Proust: Andreï Makine, Le testament français », *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature*, sous la direction de Sjef Houppermans, Paul J. Smith et Madeleine van Strien-Chardonneau, Amsterdam, Rodopi, p. 80-91.
- KNORR, Katherine (1996). « Andreï Makine's Poetics of Nostalgia », *The New Criterion*, (14:7), March, p. 32-36.
- LUSSER RICO, Gabriele (1983). *Writing the Natural Way*, Los Angeles, J.P. Tarcher, 287 p.
- MAKINE, Andreï (1995). *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 309 p.
- MARCOTTE, Gilles (2009). *La littérature est inutile*, Coll. « Papiers collés », Montréal, Éditions du Boréal, 229 p.
- MARQUIS, André et Hélène Guy (2007). *L'Atelier d'écriture en questions, Du désir d'écrire à l'élaboration du récit*, Coll. « NB poche », Québec, Éditions Nota bene, 203 p.
- MCCALL, Ian (2005 a). « Andreï Makine's France: A Translingual Writer's Portrayal of His 'Terre d'accueil' », *French Cultural Studies*, (16:3), Oct., p. 305-20.

- MCCALL, Ian (2005 b). « Proust's A la recherche as Intertext of Makine's Le Testament français », *Modern Language Review*, (100:4), Oct., p. 289-297.
- MOLINAS, Isabel S (2004). « Sous la protection de la voix: L'Idée de frontière littéraire dans l'oeuvre d'Andreï Makine », *Esprit Créateur*, (44:2), Summer, p. 61-69.
- MOLINIÉ, Georges et Michèle Aquien (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Coll. « Encyclopédie d'aujourd'hui, Livre de poche », Paris, Librairie générale française, 757 p.
- MUNROE, Alice (2011). « Dear life, A childhood visitation », *The New Yorker*, 19 septembre 2011, p. 40-47.
- NAZAROVA, Nina (2005). *Andreï Makine, deux facettes de son oeuvre*, Paris, L'Harmattan, 250 p.
- OMASK, Galina (2004). « *Le testament français, portrait d'un narrateur entre deux mondes* », *Andreï Makine, la rencontre de l'est et de l'ouest*, sous la direction de Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch, Paris, L'Harmattan, p. 37-43.
- OZOLINA, Olga (2004). « Aux prises avec un univers de fantômes : une lecture culturelle du *Testament français* », *Andreï Makine, la rencontre de l'est et de l'ouest*, sous la direction de Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch, Paris, L'Harmattan, p. 45-53.
- PÉTION, Juliette (1999). « Life into Art : The Pseudo-autobiography in Post-revolutionary Russian Literature », thèse de doctorat, département d'études slaves, Brown University (Rhode Island), 1999, 191 p.
- PÉTION, Juliette (2009). « Un cas de genre littéraire mal compris », *Andreï Makine, Études réunies et présentées par Murielle Lucie Clément*, sous la direction de Murielle Lucie Clément, Amsterdam – New-York, Rodopi B.V., p. 131-146.
- REBOUL, Olivier (1991). *Introduction à la rhétorique*, Coll. « Premier cycle », Paris, Presses universitaires de France, 238 p.
- ROBERT (1996). *Version électronique du Nouveau Petit Robert*, Version 1.2, Paris, 1 cédérom.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques (1998). *Les figures de style et de rhétorique*, Coll. « Topos. Lettres », Paris, Dunod, 128 p.

- SAFRAN, Gabriella (2003). « Andrei Makine's Literary Bilingualism and the Critics », *Comparative Literature*, (55:3), Summer, p. 246-65.
- TARAS, Ray (2000). « 'A la recherche du pays perdu' : Andrei Makine's Russia », *East European Quarterly*, XXXIV, No. 1, March, p. 51-79.
- VALÉRY, Paul (1974). *Cahiers*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Volume 2, Paris, Éditions Gallimard, 1776 p.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1970). *Critique du roman*, Coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Éditions Gallimard, 311 p.
- WELCH, Edward (2004). « La séduction du voyage dans *Le Testament français* », *Andrei Makine, la rencontre de l'est et de l'ouest*, sous la direction de Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch, Paris, L'Harmattan, p. 17-24.