

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

*Tasséomancie* (nouvelles),  
suivi de *Effets de cotextualisation dans Insecte de Claire Castillon* (essai)

par  
Caroline Thérien

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
en vue de l'obtention du grade de  
MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.)

Sherbrooke  
FÉVRIER 2015

## **Composition du jury**

*Tasséomancie* (nouvelles),  
suivi de *Effets de cotextualisation dans Insecte* de *Claire Castillon* (essai)

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

Christiane Lahaie, directrice de recherche  
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Camille Deslauriers, évaluatrice externe  
Faculté des lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski

Patricia Godbout, évaluatrice  
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

## **Remerciements**

À Christiane Lahaie pour son travail, son soutien, sa présence, ses conseils judicieux qui ont permis de mener ce projet à terme, avec soin et expertise.

À Camille Deslauriers et Patricia Godbout pour leur travail et leurs précieux commentaires.

À ma famille et à mes amis pour leur présence et leur appui tout au long de la réalisation de ce projet. En remerciant également ma mère, pour son aide et ses conseils.

## Table de matières

Introduction générale	6
<b>Tasséomancie</b>	<b>11</b>
Darjeeling	12
Une caravane russe	15
Sky Blue Sky	19
Appartement n° 1- Nocturne	22
Carmin-sur-Lune	23
L'Autre et l'Épave	26
Lycanthropie	29
Appartement n° 2- Nature morte	31
Œuf de corbeau	32
La colonie agricole	36
Pour emporter	44
Gnoséologie	48
Appartement n° 3- Le temps perdu	51
Le verger, un jour d'apocalypse	52
Lapsang Souchong	57
Appartement n° 4- Sortie de secours	61
Une histoire de fantômes	62
<b>Effets de cotextualisation dans Insecte de Claire Castillon (essai)</b>	<b>67</b>
Chapitre 1	68
Nouvelle brève et effet de cotextualisation	68
La nouvelle classique et sa version « brève »	70
Le recueil de nouvelles	74
Méthodologie	80
Chapitre 2	89
Effets de cotextualisation dans Insecte de Claire Castillon	89
« J'avais dit une » ou la maternité conditionnelle	90
« Un anorak et des bottes fourrées » ou Une maladie du cœur	98

« Tu seras une femme, ma fille » ou Une mère a toujours raison	102
« Münchhausen par procuration » ou Les maladies héréditaires	107
« Dix opérations en dix ans » ou La maternité en écho	113
Effets de cotextualisation dans Insecte	118
Chapitre 3	123
Couper à travers champ : investir la nouvelle brève	123
Le départ en continu ou la nouvelle brève	123
Les motifs récurrents	124
Les réseaux isotopiques	125
La maison sans mur ou la question du silence	126
Le dialogisme restreint	127
L'ellipse et le silence	128
Recueil et discontinuité	129
Le recueil thématique	130
Une fenêtre ouverte sur le monde ou Du côté de la cotextualisation	131
Conclusion partielle	133
<b>Conclusion générale</b>	<b>135</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>139</b>
<b>Annexe I</b>	<b>145</b>

## Introduction générale

La création littéraire n'est pas une terre vierge. Même si l'on considère le vertige qui s'empare de nous face à une page blanche, la création demeure un terreau fertile, maintes fois cultivé, où les racines des mots qu'on cherche à mettre sur papier dorment souvent dans ce ventre humide, attendant qu'on les réveille. La création littéraire est aussi une exploration de ces terres défrichées. Qu'on s'intéresse à ses aspects les plus théoriques ou à des aspects plus volatiles, la création littéraire demeure une manière idéale d'arpenter des chemins déjà parcourus, et pourtant toujours neufs.

Aborder la nouvelle brève, c'est d'ailleurs aller à la recherche de trésors déjà pillés. Située quelque part entre la forme courte qu'est la nouvelle dite classique et la forme éclatée qu'est le fragment, la nouvelle brève, c'est d'abord une volonté de raconter toute une histoire en peu de mots. Par sa forme laconique et discontinue, l'art de la nouvelle brève, c'est un peu celui de savoir abandonner le lecteur au tournant d'un chemin brumeux. Mais aussi étrange que puisse paraître cette forme lorsqu'on l'aborde pour la première fois, il s'agit surtout d'une occasion de renouveler la façon dont on raconte une histoire.

De fait, la pratique de la création littéraire entraîne souvent, volontairement ou non, la naissance de nouveaux genres littéraires. Échappant parfois aux définitions et aux typologies des théoriciens, le genre, en lui-même, peut devenir source d'inspiration. En effet, écrire, c'est d'abord opter pour un genre que l'on juge adapté à son propos, à son projet esthétique. Si d'aventure on se laisse guider par la théorie des genres, il devient vite impératif de chercher à transcender les règles, pour trouver de nouvelles manières d'envisager le récit et ses multiples déclinaisons. Cela s'avère sans doute d'autant plus vrai dans le cas du récit bref qui, d'emblée, constitue un défi pour ceux qui aspirent à le cerner.

Plongeant ses racines dans les profondeurs du conte oral, puis écrit, et du fragment de récit, la nouvelle littéraire convie à une manière toute contemporaine d'aborder l'écriture. Le style épuré qu'elle commande pousse à lire au-delà du simple récit, car le genre narratif bref a d'autres exigences, engendrant une pratique à la fois verticale et horizontale de la lecture. Évoquant des scènes du quotidien, ses personnages et ses narrateurs se voient souvent réduits à des silhouettes, à des décors à peine esquissés, laissant ainsi place au silence et à l'imagination. Comme le souligne André Carpentier, l'écriture de la nouvelle doit être « envisagée comme une reprise infinie du bref et comme névrose de la discontinuité ; le nouvellier s'y trouve engagé dans un processus continuellement interrompu et relancé, qui sera observé par référence à la rupture fragmentaire. » (Carpentier, 2007: 16)

Or la nouvelle n'est à présent plus seule à figurer dans la catégorie « texte narratif court ». De fait, on s'intéresse de plus en plus à des genres très épurés, encore plus succincts, qui explorent la notion de récit sous des angles inusités. La nouvelle brève fait partie de ces genres qui réinventent la nouvelle dite « classique », en poussant encore plus loin l'exploration de la brièveté.

Pour l'écrivain, adopter un tel genre signifie d'abord dépasser la question du nombre de pages ou de mots, pour maîtriser les caractéristiques fondant la poétique du bref. Située entre la nouvelle et le fragment, tout en flirtant avec la poésie, la nouvelle brève emprunte des éléments de poétiques à ces autres genres brefs, et du coup finit par créer son propre espace littéraire, là où le texte prend une forme plus proche de l'esquisse que du portrait achevé. Il s'agit également d'un récit elliptique, aux contours incertains, où l'impression prime la description et où, souvent, une seule voix domine la narration.

La nouvelle brève a donc pour maître mot la brièveté, laquelle a un impact direct sur la construction du récit. Faut-il le rappeler, ce laconisme littéraire ne trahit pas, comme le croient certains, un « manque de souffle ». En effet, la forme brève impose de multiples défis et contraintes qui en font un véritable art de la prose. Si la brièveté a une telle influence sur le récit,

c'est d'abord parce qu'elle permet ce qu'Edgar Allan Poe appelait « l'effet de totalité » (dans Grojnowski, 2000: 25). La nouvelle a la possibilité de livrer une histoire en une seule lecture :

Ainsi conçue, la nouvelle ne souffre pas de défaillance. Même les temps morts (digressions, descriptions, références) y jouent un rôle déterminant : pas « un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende [...] à parfaire le dessein prémédité ». Elle se voue à une totalité concertée par l'auteur, perçue par le lecteur. (Grojnowski, 2000: 29)

Dans un contexte de création littéraire, choisir la forme brève a bien sûr une forte influence sur la manière dont on traite le récit et les personnages qui l'habitent. De fait, opter pour une textualité à caractère discontinu écarte le récit du chemin linéaire pour lui faire emprunter des sentiers moins pratiqués. Par conséquent, la nouvelle brève a tendance à s'en tenir à une ébauche des paysages et des lieux diégétiques, hantés par les silences qui s'y multiplient. De fait, travailler la nouvelle brève, c'est principalement et paradoxalement fonder un récit sur le mutisme, lequel finit par parler à travers l'accumulation d'ellipses, le regard unique de l'instance de narration et de focalisation venant donner le ton. Cette façon de faire mène à arpenter un monde teinté par l'introspection.

Sans doute en raison de cette épure volontaire, la nouvelle brève profite de sa propension à la grégarité. En effet, la nouvelle brève se voit souvent publiée sous forme de recueils. Au-delà de simples contraintes éditoriales, cette mise en commun de textes tend à conférer une plus-value à chacun d'entre eux. En outre, si le recueil s'avère le choix idéal pour en quelque sorte jouer à fond la carte de la discontinuité, il s'agit également d'un lieu de rassemblement essentiel, eu égard à l'aspect introspectif de la nouvelle brève. Une fois réunis dans un ordre prédéterminé, les récits permettent ainsi la circulation de l'information, palliant peu à peu le silence qu'ils cultivent, en se faisant écho entre eux. Au fil du recueil, ces échos peuvent être créés à partir de différents procédés, mais, au bout du compte, c'est l'effet de cotextualisation qui s'impose.



En effet, abstraction faite de toute contrainte éditoriale, la nouvelle brève peut bénéficier d'une existence symbiotique au sein d'un recueil. Puisque la nouvelle brève se caractérise par son laconisme, une sorte de dialogue entre les textes d'un même ensemble tend à atténuer cette apparente discrétion. Un tel dialogue se met en place grâce aux figures, motifs et thèmes récurrents, disséminés à travers les nouvelles du recueil : « En parcourant le recueil, le lecteur peut repérer des éléments répétés dans plusieurs textes et porter un jugement sur leur similarité, leur parenté positive ou négative. » (Audet, 2000 : 75) On pourrait dire que l'effet de cotextualisation tel que décrit par Audet devient le fil d'Ariane du lecteur.

Qu'on le conçoive par rapport au recueil homogène, où il file la thématique à travers divers motifs, formant peu à peu des réseaux isotopiques, ou qu'il vienne pallier les silences peuplant les récits, l'effet de cotextualisation permet de mieux saisir l'essence du recueil, en juxtaposant des récits en apparence disparate, mais qui finissent par former un objet littéraire à part entière.

Au fil de ce mémoire, j'entends étudier la poétique de la nouvelle brève, selon deux axes distincts : la création et l'analyse. Le premier chapitre présentera ma propre conception du recueil de nouvelles brèves à travers *Tasséomancie*, un recueil thématique de 17 nouvelles brèves. L'ensemble est réuni autour de la thématique principale de la divination. À travers le récit, celle-ci n'est cependant pas exploitée de manière ésotérique. Il s'agit plutôt d'une thématique qui permet d'explorer le mauvais augure qui plane au-dessus du récit. Cette thématique est avant tout exposée à travers la tasséomancie, discipline consistant à lire l'avenir dans les feuilles de thé. Le choix de ce titre, qui, ici, ne prête pas son nom à une nouvelle éponyme, mais englobe plutôt le recueil autour de la même idée de mauvais augure, qui apparaît dès la nouvelle introductive. La portion création du présent mémoire porte donc sur l'exploration de l'effet de cotextualisation dans le cadre de la création d'un recueil de nouvelles brèves. Au fil de *Tasséomancie* seront donc explorées les multiples déclinaisons de la nouvelle brève, pour ensuite exploiter la manière dont l'effet de cotextualisation peut pallier la discontinuité créée par cette forme fragmentaire.

La deuxième partie du mémoire comporte trois chapitres. Le premier met en place les notions théoriques indispensables à l'étude de la nouvelle brève, ainsi qu'à celle de l'effet de cotextualisation créé par la mise en recueil. Dans le deuxième chapitre, ces notions seront appliquées à une sélection de textes tirés d'*Insecte*, recueil de nouvelles brèves de Claire Castillon, dont les intrigues tournent toutes autour de la relation mère-fille. Ainsi rassemblés, les textes courts de Castillon donnent une impression d'ensemble et de polyphonie, où chaque narratrice offre une vision distincte des figures, des motifs et des thèmes récurrents.

Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, j'effectuerai un retour réflexif sur mon propre travail d'écriture, lequel jettera un éclairage personnel sur la poétique de ce genre exigeant. Ce faisant, j'aborderai la manière subjective dont je conçois l'influence de l'effet de cotextualisation et de la forme brève sur mon travail d'écriture.

*Tasséomancie*  
nouvelles

*About here, she thought, dabbling her fingers in the water, a ship had sunk, and she muttered,  
dreamily half asleep, how we perished, each alone.*

Virginia Woolf

## Darjeeling

*« Tu resteras hyène, etc., » se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. « Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux. »*

Arthur Rimbaud

Un soir où je m'apprêtais à fermer ma boutique, une fille est entrée avec la pluie. De fins cheveux roux émergeaient de son capuchon comme les tentacules d'une méduse et son manteau dégouttait sur le plancher. Sans dire un mot, sans même rabattre sa capuche, elle a fait un pas vers moi. Au passage, ses doigts ont effleuré l'échine brisée des livres cordés sur les rayons. Ses genoux pâles, pointant sous l'ourlet de sa jupe en velours côtelé, étaient écorchés, tachés de boue.

« Vous avez du thé ? »

Sa voix dominait l'averse qui cinglait la vitrine. Elle a levé son regard vers moi. Ses yeux étaient d'un vert palustre, profond et spongieux.

« Il y a un café de l'autre côté de la rue. Ici, on vend des livres. » ai-je répondu en faisant tinter mon trousseau de clefs.

« Il pleut dehors. Le déluge. »

Ses bottes avaient tracé un chemin bourbeux le long de mon plancher.

« Je vois. »

« Alors, ce thé ? »

Résigné, je me suis glissé dans l'obscurité de l'arrière-boutique pour y pêcher une boîte de Darjeeling. Par chance, il restait encore de l'eau dans la bouilloire électrique. Lorsque je suis revenu à l'avant, elle feuilletait un gros livre marron. J'ai plissé les yeux pour déchiffrer le titre en relief sur la couverture. *Encyclopédie des sciences occultes*. J'ai versé ce qui restait d'eau tiède dans deux tasses.

« Vous cherchez un livre ? »

« Pas vraiment. »

Un silence a coulé entre nous alors que le thé infusait. Au bout d'une minute, j'ai poussé une tasse en céramique peinte vers elle. Le Darjeeling avait un arrière-goût de métal. J'ai bu quelques gorgées tiédasses en regardant la pluie tomber. Appuyée contre le comptoir de la caisse, la rouquine feuilletait l'encyclopédie sans s'occuper de sa tasse. Son regard s'est soudainement arrêté sur une illustration. Une gravure. Trois femmes, leurs cheveux en broussaille, des sorcières sans doute, rassemblées autour d'un feu au-dessus duquel frémissait une marmite. Ne manquait plus que les chats noirs.

« Vous n'allez pas essayer de me chasser d'ici ? »

« Bof. »

Elle a esquissé l'ombre d'un sourire avant d'avalier son thé d'un trait. Sur mes gardes, je l'ai imitée. Le goût de métal est resté à l'arrière de ma langue.

« Je lis vos feuilles ? »

Sans attendre une réponse, elle s'est emparée de ma tasse avec ses petites mains blanches et froides. La tête penchée, une masse de cheveux roux éclipsant son visage, elle a remué trois fois les résidus de mon Darjeeling. Son rituel terminé, elle a repoussé sa tignasse à l'intérieur de son

capuchon, prenant le temps de potasser mon destin. Son pouce caressait une lézarde dans la céramique.

Soudainement, elle a relevé la tête et a plongé son regard brumeux dans le mien. L'espace d'un instant, j'ai senti mes démons grouiller au fond de mon esprit. J'ai rougi en m'éclaircissant la gorge. Elle a soupiré :

« Mon pauvre, vous n'avez aucun avenir devant vous. »

Cet oracle sibyllin est resté suspendu dans l'air humide. Elle profita du moment pour se découvrir, libérant ses cheveux gonflés par l'humidité. Le marécage dans ses yeux s'était assombri.

« Ne vous en faites pas, ce village non plus. »

Un silence. Un regard échangé. Puis elle a déguerpi, l'encyclopédie qu'elle venait de me chaparder sous le bras.

Je l'ai laissée disparaître avec le mauvais temps. De toute manière, je préférais méditer la nouvelle en comptant la caisse.

Après avoir verrouillé la porte, un ciel bleu-gris se balançant au-dessus de ma tête, j'ai boutonné mon manteau. La pluie avait fait naître un millier de marécages poisseux dans les fentes des trottoirs. Ma voiture était au garage et je devais rentrer à pied. En posant le pied dans une flaque d'eau, j'ai remarqué qu'un trou était apparu dans la semelle de mon soulier droit.

Décidément, la semaine commençait mal.

## Une caravane russe

« Je suis fatiguée de vivre dans une maison hantée », as-tu déclaré un matin, les paupières lourdes et la voix rauque. J'ai eu beau cacher toutes les photos de ta mère sous mon lit, jeter toutes les plantes, parce que l'odeur de la terre humide te rappelait le salon funéraire ; rien n'y faisait. La maison qui t'avait vue grandir était à présent hantée par le fantôme de notre famille. Les souvenirs suintaient des murs et ça commençait à sentir mauvais. Et puis le regard effaré des voisins lorsqu'on rentrait de l'épicerie, c'était de trop. Tu n'arrivais plus à dormir. Ton visage pâle se renfrognait et, en regardant dans tes yeux noirs, j'avais l'impression de regarder au fond du baril d'un fusil.

C'est un ami qui nous avait offert la caravane ; une vieille bête toute bleue qui avait déjà la moitié de l'Amérique et une bonne partie de l'Europe de l'Est dans le moteur. J'ai donc bradé les meubles, je t'ai sortie de l'école, puis j'ai condamné la maison. Nous avons quitté la ville à l'heure des chats sauvages, alors que les voisins dormaient encore.

On a joué aux nomades pendant deux mois. On passait la nuit dans les stationnements des grands magasins. On se couchait tard, écoutant les échos éthyliques résonnant dans les rues voisines qui cernaient la caravane. Tu dormais, mais en serrant les poings très fort, comme si tu essayais de t'accrocher à quelque chose. Pendant la journée, on errait dans les parcs, les vieux cinémas, puis on mangeait dans le premier restaurant croisé sur le chemin. Les jours s'étiraient, silencieux, au rythme des kilomètres qu'on avalait, qui nous éloignaient de notre quartier. Puis un jour, sans crier gare, on a atteint notre terminus: un petit village planté là où la route s'arrêtait, tronquée par l'océan.

« Panne mécanique », nous a annoncé le garagiste du village, les bras enfouis dans le ventre de la caravane. « Je peux la faire tenir encore un peu, mais... » Il s'est éloigné en grognant quelque chose comme : « C'est la troisième cette semaine. » Dépités, on est allés broyer nos idées noires

dans le resto de l'autre côté de la route. J'ai commandé un sandwich au jambon pendant que tu regardais ton chocolat chaud refroidir en t'enfonçant dans la banquette en vinyle.

On est tombés sur l'annonce par hasard, en feuilletant la gazette du village. Une petite maison de campagne à vendre, abandonnée par ses vieux propriétaires qui étaient partis pour le sud comme des oies. Du moins, c'est ce que l'agent m'a raconté au téléphone.

La maison se trouvait près de la mer, sur un grand terrain boueux. Je trouvais cela charmant pour toi qui avais passé toute ton enfance à t'écorcher les genoux sur le béton. Une mer grise et silencieuse comme une prière. Les jours de vent, m'a confié l'agent, on l'entend un peu gronder, mais rien de plus. Il avait dit cela sans me regarder, en guettant l'eau grise.

J'ai acheté la maison avec l'argent que ta mère nous avait laissé.

Ce matin, tu es descendue à la cuisine les yeux rougis et les cheveux défaits par l'insomnie. Je buvais un thé noir, les pieds sur une boîte marquée «cuisine » au feutre rouge où on avait rangé deux casseroles de camping et ce qui nous restait de thé. Tu es allée te faire des toasts. Le tictac d'une horloge abandonnée par les oies résonnait dans la pièce. Entre naufragés, on ne trouve pas grand-chose à se dire; on s'assoit autour de la table et on attend d'être heureux. J'ai allumé la radio. Ici, on syntonise encore les nouvelles de la ville. J'aime penser que la rumeur de ces ennuis, maintenant si loin de nous, rend la cuisine un peu plus confortable.

Par la fenêtre sale, on peut voir la caravane échouée dans la boue; un peu plus loin, la mer qui se tient tranquille.

« C'est étrange », m'avait soufflé l'agent alors que je signais les derniers papiers. « La semaine dernière, deux autres voitures ont rendu l'âme sur nos routes. »



Mais ces touristes s'en sont tirés en sautant dans le premier Greyhound en direction de la ville. Nous, on a perdu notre port d'attache et toi, tu traînes tes fantômes comme d'autres traînent le mauvais temps sur leurs vacances; ils se sont fait un nid dans le toit et tu passes la nuit à les écouter gratter au plafond de ta chambre.

« Je n'aime pas cette maison », as-tu décrété en fixant ton reflet dans le grille-pain.

Tu t'efforçais de ne pas regarder la théière. C'est ta mère qui buvait du thé tous les matins. Pas moi. Un mélange de thés noirs, amers et roux comme les amandes qui poussaient dans les pays qu'il fallait inventer pour t'endormir lorsque tu étais toute petite. J'aurais bien pris du café, mais il n'y avait pas l'ombre d'un grain dans cette maison. Je me retrouve donc à boire ce qui me reste comme souvenir d'elle pour chasser la migraine qui me taraude la tête.

Après le déjeuner, on est allés promener tes fantômes sur la grève ; l'air frais les apaise. C'est la première fois que tu vois la mer, l'horizon est si gris qu'on le dirait blanc. On ramasse des carapaces de crabes entre les galets et je dis qu'on pourrait, peut-être, t'inscrire à l'école primaire du village. Une toute petite école, a dit l'agent en esquissant un drôle de sourire, il n'y a plus beaucoup d'enfants par ici. Beaucoup sont disparus, partis ailleurs, avalés par les plaines de la ville. Mais tu ne m'écoutes plus, tu as grimpé sur une petite colline sablonneuse, le vent pris dans ta jupe et tu pointes quelque chose. Dans les herbes hautes, coincé entre les buttes de sable, à quelques mètres de la rive, se trouve un cimetière de voitures. Des charognes rouillées, envahies par les algues séchées qui poussent dans leurs entrailles. On en a compté une vingtaine, laissées là, jetées en pâture à la mer.

Des dizaines de fois, on nous a répété que la vie allait continuer. Du courage, qu'ils disaient, il fallait aller de l'avant. Mais nous voilà échoués, coincés avec une poignée de fantômes, une vieille maison qui n'est pas la nôtre et une boîte de thé presque vide.

Lorsqu'on est rentrés, une idée avait germé dans ton esprit. On a rempli la caravane avec tout ce qui restait de notre ancienne maison : la bouilloire, deux ou trois livres, les casseroles de camping. Attirés par l'odeur terreuse de nos souvenirs, les fantômes sont venus flairer les objets et on en a profité pour verrouiller toutes les portes. J'ai poussé l'engin aussi loin que j'ai pu, mes bottes s'enfonçaient dans la boue du terrain, mais j'ai poussé jusqu'à ce que je sente le sel de la brise marine sur mon visage. Lorsque je me suis tourné vers toi, il y avait quelque chose qui ressemblait à un sourire sur tes lèvres.

La mer aura tôt fait de dévorer ce qui reste de la caravane.

## Sky Blue Sky

*Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?  
Je suis hanté. L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur !*

Stéphane Mallarmé

Moi, si c'est pour être comme ça, je vais foutre le camp.

Le temps de le dire et me voici à attendre le prochain bus, dans une station-service au milieu de nulle part. L'homme au comptoir est resté silencieux en me rendant ma monnaie, mais je voyais bien qu'il lorgnait mes genoux écorchés. Une mauvaise idée, d'avoir mis une jupe. À force de courir, on finit toujours par trébucher.

« Le mot français *occulte*, raconte l'encyclopédie au creux de mon sac, vient du latin *occultus* qui signifie *caché* ou *secret*. »

Sans doute l'homme rentrera-t-il dans sa tanière ce soir. Il s'attablera en face d'un roast-beef avec sa famille et il lui parlera de la fugueuse aux yeux verts. Et peut-être même feront-ils une prière avant de manger, pourquoi pas.

Je suis allée m'asseoir dehors. Au bout de la route, on ne voit que du ciel bleu. Le village est loin derrière. Le reste aussi. Un paquet de cigarettes, deux romans et une encyclopédie volée au fond d'un sac. Voilà tout. Le soleil de l'après-midi me réchauffe les genoux. Ce soir, je dormirai dans le ventre nerveux d'un Greyhound. La route noire. Les phares jaunes des voitures comme le regard fiévreux des coyotes.

J'allume une cigarette.

« Si certains voient le diable partout, poursuit l'encyclopédie, d'autres ne le voient nulle part. Deux positions fallacieuses et le diable s'en réjouit. »

Je veux me prendre les pieds dans une ville où il y a encore de la neige au sol. Où les accents fondent sur la langue et des dédales de clôtures grillagées. Un petit appartement aux murs sales et un café chaud qui fume près de la fenêtre. Avaler un déjeuner, mettre mes bottes et aller prendre l'air. Ma solitude qui s'étire comme un ciel bleu en janvier. Adopter tous les chats qui traînent dans les ruelles. Ne plus entendre les sales langues claquer comme des vagues contre mes flancs, saliver à l'idée de m'engloutir. Gagner ma vie en lisant l'avenir dans le fond des tasses; voler des bouquins usagés pour tuer le temps. Dérober un bout de paradis terrestre pendant qu'il en reste.

Les pneus d'une voiture de patrouille s'arrêtent devant moi.

Un agent baisse les yeux sur moi. Dans le reflet de ses lunettes fumées, je vois une fille aux genoux écorchés, avec des cheveux gras, qui fume une cigarette au bord de la route. Oui, oui, monsieur l'agent, j'attends le bus. Pour aller où ? Vous en avez de ces questions.

Il me lance un sourire carnassier. Je tire sur ma jupe. Il finit par hausser les épaules et réajuste les lunettes noires sur son nez. En quittant le stationnement, les pneus de la voiture ont glissé sur le gravier.

« La Bible, ajoute l'encyclopédie, ne nomme que deux puissances spirituelles : celle de Dieu et celle du Diable. Et c'est bien ainsi. »

Je tire sur ma cigarette.

Moi, je ne croyais en rien. Mais j'étais la seule rouquine de l'école, alors l'histoire allait de soi. Debout au fond des toilettes des filles, je grillais une cigarette en attendant d'être en retard pour le cours de mathématiques.

Il a surgi d'entre deux lavabos pour m'offrir une chance : lire l'avenir des humains et de leur monde dans les entrailles des corbeaux et les feuilles de thé. Le prix : toujours le même. Rien de plus, rien de moins. Ça me paraissait généreux de sa part, surtout en échange d'une petite âme de rien du tout.

Il a secoué sa lourde tête. C'est que ce village n'en avait plus pour longtemps, de toute façon. Déjà, le néant, ce gros chien noir, avait commencé à lui ronger les côtes. Il ne lui restait plus qu'à repêcher l'âme de ceux qui voulaient être sauvés. J'ai écrasé ma cigarette sur le mur où un graffiti me traitait de salope.

Très bien.

Sa silhouette s'est évaporée dans la chaleur moite des toilettes, laissant derrière une vague odeur de soufre.

Si c'est pour être comme ça, que je me suis dit, il ne me reste plus qu'à foutre le camp.

## **Appartement n° 1- Nocturne**

Le jeune homme dort entre cendrier et crucifix, veillé par le Christ fixé au-dessus du canapé par l'ancien locataire. La lumière de la pleine lune filtre à travers les rideaux. Elle découpe la silhouette du dormeur qui s'agite dans son sommeil. Son esprit est en proie à un cauchemar éthylique. Au creux de ses songes, le canapé rapiécé se transforme en épave hantée. Et le tapis est un marécage où s'enfoncent les bouteilles vides. Des cris résonnent de l'autre côté du mur. Le jeune homme dort toujours. Dans les recoins sombres du salon, les araignées frémissent. C'est l'heure des loups garous. Il a oublié de verrouiller la porte.

## Carmin-sur-Lune

Ils ont des jardins grands comme des maisons et des étoiles plein le ciel. Mais les hivers sont interminables et même en juillet on grelotte parfois au soleil. Pas un lieu où on veut s'attarder. C'est sans doute ce que s'est dit Madame Fogg en grim pant les marches menant à sa chambre. La dernière qui fait *crac crac*. C'est dans sa chambre qu'elle s'est pendue. Là où je dors. Mon patron m'avait fait les gros yeux quand j'avais dit que je ne voulais pas rester à l'hôtel du village. La maison de la défunte ferait l'affaire. Oui, oui. Je savais qu'il n'y avait qu'une chambre. Oui, oui. Je savais combien de jours le corps était resté suspendu au plafond. Comme un jambon fumé. Tant pis. Rien à craindre des morts. Que de vieux sacs lourds de poussière d'os, en fin de compte. Mais les morts ont tout à craindre des vivants. Les dernières traces de leur passage reposent parmi nous. Petites choses fragiles.

C'est entre mes griffes de fonctionnaire que sont tombés les restes émaciés de la vie de Madame Fogg. Pas de famille, pas d'ami. À moi l'honneur parce que je ne sais pas parler aux gens. Vaut mieux me confier les boulots qui ont à voir avec les morts. Pas trop de paperasse. Quelques meubles à mettre aux enchères. Deux ou trois jours de travail, pas plus, comme des vacances à la campagne, mais avec un pendu en arrière-plan.

Carmin-sur-Lune. Le nom du village. Drôle de nom. Presque bucolique. Mais les gens d'ici le prononcent en faisant la grimace. Quelque chose d'amer dans ces mots. Village lunaire d'où on contemple de trop loin le reste du monde. Carmin pour les pavots couleur sang qui poussent dans les clairières en été, semés par le vent du sud. Sur Lune pour l'immense reflet de l'astre que fait miroiter la mer par-delà les plages de cailloux. La petite maison de Madame Fogg a pied sur un rang terreux. Pas trop loin de l'église en pierre. Ici, pas de clôture entre les maisons.

La chambre sent trop le renfermé. Odeur âcre qui reste dans les sinus. Ouvrir la fenêtre. L'air est lourd, l'horizon, gris tonnerre. On attend un orage pour ce soir. Pas de café pour demain. Le réservoir est presque vide. Me demande si la voiture se rend jusqu'au dépanneur. Me voit mal la

pousser le long de la route. Le regard blanc des renards, le soir. Peut-être aller demander au voisin le plus près. La maison à la porte rouge pavot, à deux kilomètres d'ici, ombragée par le boisé. Peut-être pas. Tant pis. Il y a une boîte d'Earl Grey un peu moisie qui traîne dans la cuisine, son carton tout gondolé ; ça devra faire l'affaire.

« Quel temps ! Le vent tourne. »

Des voix, dehors.

« Oui, il fera chaud demain. »

Qu'est-ce qu'ils appellent chaud, par ici ? Dans la chambre, malgré le poids de l'humidité, il fait frais. Pas apporté de chandail. Qui aurait l'idée de le faire en plein mois de juillet ? Tant pis. Me demande si elle s'est pendue au plafonnier. Sinistre chambre et planches pourries. Ça nourrit la bête noire dans les cerveaux. Sauf la mienne, la mienne se tient tranquille, maintenant. Même dans le froid humide de l'été. La routine et assez de vin rouge pour endormir les monstres.

Le ciel se déchire, là-bas. Des éclairs violets. Il y a quelques chandelles dans le tiroir de la commode. Souvent des pannes de courant par ici. C'est le libraire du village qui l'a dit, celui qui m'a vendu la carte. Une erreur sur celle-là : une route qui se jette dans la mer comme un ruisseau. Ne pas oublier d'appeler le notaire demain. N'aime pas parler au téléphone. Ici, c'est pire, beaucoup de friture, comme si un astronaute téléphonait de l'espace. La voix de ceux qu'on aime comme seule cloison entre nous et le néant. Voilà où se trouve Madame Fogg. Au cœur du néant. Pas dans le plafond, ni dans le couloir. Il n'y a que mon air morne pour hanter les lieux. Voilà la pluie. Grasse et grise. Déjà, l'odeur de la terre mouillée par la fenêtre. Un temps idéal pour lire à la lumière d'une lampe, une tasse de thé qui sent le moisi sur la table de chevet. Rien à lire ici, rien pour changer les idées. Tant pis.

Les fenêtres d'une maison, au loin, sont illuminées. Un phare dans la tempête. Les vacances au bord de la mer de mon enfance. Souvenirs soufflés par le vent. Les murs de la chambre grincent, le plancher est dévoré par la noirceur, la lumière de la lampe de chevet frémit. Une nuit à voir



poindre des fantômes du coin de l'œil. N'importe quoi. Les fantômes, je n'en rêve même pas. Ne rêve plus, de toute manière. Mes nuits sont d'obscurs comas et je me réveille avec le soleil. L'esprit vide. Deux comprimés avant le coucher, dit le flacon.

Ce n'était pas comme ça avant. Avant les pendus accrochés au plafond. Avant les gallons de vin rouge. Avant qu'elle ne meure. Pas Madame Fogg. Elle. Ma petite. Avant la tempête. Brûlure à soigner. Monstre à border. C'est la vie, comme ils disent.

Ne pas oublier de recharger mon téléphone. Espère que l'électricité tienne toute la nuit pour laisser la lampe de chevet allumée. Beaucoup de travail demain. L'orage sera fini, il fera chaud. Aller acheter le journal à pied. Et peut-être du café, en fin de compte. L'orage se calme déjà. L'horizon grogne doucement, on dirait un chien contrarié par son maître. La nuit sera paisible. Le ciel, couvert. La lune ne se lèvera pas sur la mer. Tant pis. Les cailloux borderont un gigantesque étang couleur goudron.

Pas de quoi se suicider.

## L'Autre et l'Épave

On l'avait trouvé sur la plage un mercredi matin. Il était emmaillotté dans des vêtements en laine élimés jusqu'aux coutures et sa barbe grisonnante était entremêlée d'algues et d'odeurs marines. Comme il ne parlait pas et que ses yeux noirs ne trahissaient pas l'ombre d'un murmure, à tout hasard, on avait décidé de l'appeler l'Épave.

À la clinique du village, on lui avait arraché ses oripeaux de lainage humide et l'infirmière était allée lui chercher un peignoir sec et du café chaud. Elle l'avait questionné en gesticulant maladroitement pendant qu'il fixait le fond de son verre, les ongles enfoncés dans la styromousse, comme s'il souhaitait s'y noyer. Ce n'était pas la première fois qu'on trouvait une épave sur nos berges, mais une épave muette, c'était encore nouveau. Certes, il ne parlait pas, mais il savait plutôt bien dessiner. À l'aide d'un stylo Bic et d'une serviette en papier, il avait réussi à expliquer au médecin qu'il arrivait de l'autre côté de l'océan.

Enfin, c'est ce que l'Autre racontait.

Tous les villages ont un homme comme ça. Et si vous aviez le malheur de vous tenir un peu trop longtemps derrière lui en faisant la queue à l'épicerie, il allait vous raconter comment il avait été professeur d'université en ville et qu'il enseignait l'histoire de l'art. Comme s'il y avait de quoi se vanter. Il vivait avec un chien bâtard, un peu braque, un peu labrador, dans une petite maison grise coincée entre la vieille église et la librairie d'occasion. L'Autre ne sortait de sa tanière que pour acheter du vin rouge, du pain brun et de la morue fraîche enveloppée dans du papier journal. On le voyait parfois dans la rue, en train de discuter avec le libraire, mais sans plus.

Bien sûr, tout le monde sait que les solitudes s'attirent ; l'Autre et l'Épave étaient devenus amis. Comme un bateau qui s'échoue sur les flancs rocaillieux d'une île déserte, c'était l'Épave qui avait tendu la main à l'Autre, probablement pour lui demander quelques sous. Mais l'Autre l'aurait plutôt invité à partager un peu de morue pochée avec lui.

Pendant qu'il mangeait, entre les fleurs de la nappe, l'Épave avait esquissé des histoires de typhons, d'abordages et d'eau salée. Puis, il lui avait dessiné les rives d'un autre pays, où le soleil du matin vous brûle les lèvres.

C'est l'Autre qui l'aurait dit au libraire qui l'aurait dit à l'épicier qui l'aurait dit à tout le village. Les enfants prétendaient simplement qu'il était le fruit de l'union entre un pêcheur et une sirène carnivore qui aurait dévoré son amant en constatant qu'elle avait donné naissance à un muet. Et depuis, l'Épave serait condamné à errer pieds nus sur les plages, coincé entre terre et mer. Mais peut-être est-ce l'Autre qui avait raconté cette histoire-là aux enfants pour leur faire peur. Il n'aimait pas les enfants et tout le monde sait que les gamins n'ont pas assez d'imagination pour inventer de telles histoires.

« C'est à peine s'ils arrivent à régurgiter ce qu'on leur raconte », avait-il confié un après-midi au libraire, quelque chose de brillant au fond de l'œil.

Bref, ce qui était vrai, c'est que l'Épave n'avait pas de souliers. Lorsqu'il sortait avec l'Autre pour acheter du vin rouge, du pain brun et de la morue fraîche enveloppée dans du papier journal, on pouvait toujours voir ses pieds, noirs et durs comme les racines des arbres qui poussent près de la mer.

Leur amitié aurait duré plusieurs mois. L'Autre, qui ne sortait presque jamais, allait maintenant faire des promenades matinales sur la plage avec l'Épave. Ils emmenaient le chien et s'amusaient à lui lancer des carapaces de crabes et des bouts de bois flotté dans les vagues. On les voyait aussi, le soir tombé, sur la galerie de la maison grise, en train de siffler des bouteilles de vin rouge.

Les gens prétendent ne pas savoir ce qui est arrivé à l'Épave. Il s'est envolé comme ça, un lendemain de tempête, dans un banc de brume. Mais l'Autre aurait raconté au libraire qui l'aurait

raconté à l'épicier qui l'aurait raconté à tout le monde qu'un jour qu'il se promenait avec l'Épave sur la plage, celui-ci s'était immobilisé, ses gros sourcils noirs froncés, en fixant l'horizon débordant de nuages gris. Une veille de tempête, rien de plus, avait pensé l'Autre. Mais l'Épave avait aussitôt ramassé un bâton pour esquisser en hâte quelque chose dans le sable. Il y avait de l'urgence dans ses yeux. Mais l'Épave avait beau tracer et retracer des dessins que les vagues s'acharnaient à effacer, l'Autre n'est pas arrivé à déchiffrer ce que son ami tentait si désespérément de lui dire. Après toutes ces années passées à lire des grimoires pleins d'images, après tous ces diplômes, ces articles, ces études, ces gros livres qu'il avait lui-même écrits sur l'art du dessin, l'Autre n'y comprenait rien.

Puis l'Épave a disparu.

L'Autre est redevenu une île déserte. Mais, à présent, il fréquente le pub du village. Et si vous lui payez deux ou trois verres de vin rouge, il vous racontera l'histoire de l'Autre et de l'Épave. Si vous lui offrez un quatrième verre, il ira jusqu'à vous confier que l'Épave avait les pieds palmés.

Et les enfants font encore des cauchemars de sirènes carnivores qui ne font qu'attendre le bon moment pour les attraper par les chevilles et les dévorer vivants, enveloppés dans du varech.

## Lycanthropie

Non, il n'est pas au courant. Il ignore ce que les gens disent de lui. C'est qu'il ne sort plus très souvent. Pour s'éloigner du monde, il a loué cette maison de campagne où il reste tapi la plupart du temps.

Elle est bien, non ?

Il a repeint la porte en rouge, ça met un peu de couleur, vu l'air blafard des murs. Derrière, il y a un petit boisé avec un marécage et une grande clairière. Pas grand-chose qui passe par ici, à part peut-être quelques chevreuils, tôt le matin. L'été, lorsqu'il ouvre les fenêtres, il peut écouter les grenouilles chanter et les soirs de pleine lune éclairent son jardin.

Mais entre, ne reste pas planté devant la porte. Il fait froid, ce matin. Tu prendras bien une tasse de thé ? Je viens d'en faire. Il y a du miel de trèfle dans le garde-manger, si tu veux.

Il verse un peu de sucre dans sa tasse, y plonge sa cuillère d'une main tremblante et laiteuse, où les veines gonflées font des arabesques. Avec son teint anémique et l'ombre grisâtre de l'insomnie qui flâne sous ses yeux, il a une mine de mangeur d'opium. C'est qu'il ne dort pas très bien ces temps-ci. Les gémissements de la maison le tiennent réveillé. Il passe alors ses nuits à gratter sa vieille guitare, celle à la caisse trouée comme une épave. Ses fenêtres sont grandes ouvertes, mais il ne dérange personne; les voisins sont beaucoup trop loin pour l'entendre. Il ne s'ennuie pas trop de la ville. Il aime bien les matins où la brume salée reste suspendue dans les branches des pins. Ici, pas de chiens enragés qui dorment au milieu de la vermine et qui guettent les passants aux détours des ruelles. Mais passons.

Il a finalement trouvé un nouvel emploi. Au village, on avait besoin d'un agent immobilier; beaucoup de gens ont quitté le village ces derniers mois. Le coin est pourtant si joli. Avec ses

arbres anciens, ses plages de galets et l'océan gris qui se repose aux pieds des falaises, c'est le genre d'endroit où on voudrait écouler ses derniers jours.

Tu as faim ? Je n'ai pas encore dîné. Il me reste un steak dans le frigo. Tu l'aimes toujours saignant ? Moi, avant, je le préférais bien cuit, mais l'air frais, ça aigüise les canines. Ça t'ennuie si je tire les rideaux ? Le soleil me donne la migraine.

Pourtant, le temps est couvert, la grisaille blanchit le soleil de midi. Il se frictionne lentement les tempes. Il ne s'est pas rasé ce matin et une barbe grise et drue a poussé sur ses joues. Il a les ongles fendus et terreux d'un fossoyeur. Son squelette se dessine, anguleux sous sa peau. Malgré tout, il insiste sur le fait que sa santé s'améliore, qu'il reprend du poil de la bête. Lorsque l'appétit ne vient pas, il se nourrit de ses poussées de fièvre.

Je suis content de savoir que la famille va bien. Un sourire tressaille au coin de ses lèvres minces. Tu leur diras que je ne m'ennuie pas trop, oui, oui, même si je n'ai pas la télé.

Lorsqu'il s'embête, il surveille les lièvres bruns qui traînent dans le potager, qui s'en prennent à ses salades, mais qui mangent aussi les pissenlits. Il s'est mis au jardinage peu après son déménagement, mais seulement au petit matin, lorsqu'il n'y a pas trop de soleil. Ça lui permet de prendre un peu d'air. La terre est riche, meuble et bien noire, à la fin de l'été, ses légumes seront bien gras.

Tu dois déjà partir ? Bien. À la prochaine. Sois prudent en rentrant chez toi.

Au village, l'épicier m'a raconté qu'un enfant a disparu la semaine dernière. Rien d'inquiétant. Probablement un accident, mais ça, tu t'en doutes déjà. Ces morpions tapageurs ne se méfient pas assez. C'est qu'il est sombre et brumeux le sous-bois, une fois la nuit tombée. Mais qu'importe. On se revoit bientôt, j'espère.

## **Appartement n° 2- Nature morte**

L'enfant a dessiné une forêt noire sur le grand mur blanc de sa chambre. Ses cheveux farouches, emmêlés par le sommeil. Toute la nuit, les cris de ses parents. Un langage lointain qu'il comprend mal. Des accents aussi amers que la marmelade. Mais, ce matin, l'appartement est silencieux. Les parents glanent quelques heures de sommeil entre les draps sales du grand lit. Des renards rôdent dans la forêt crayonnée. Pieds nus sur le matelas, l'enfant s'étire pour esquisser de gros nuages au-dessus de la cime des arbres. Avec ses ongles, il pèle la peinture qui s'écaille. L'enfant n'aime pas le blanc. Des murs lumineux qui l'empêchent de dormir. Il attend le réveil des parents. Entre les lézardes, la forêt pousse et foisonne, avale les murs.

## Œuf de corbeau

Ce matin, l'horizon est d'un bleu très pâle, sans nuages, délavé par un soleil fiévreux. Il y a quelques jours, le vent a tourné et le printemps est arrivé, pourtant, l'air est toujours froid. Pour pouvoir prendre le café sur le perron, tu as dû enfiler un gros cardigan aux mailles serrées, après m'avoir passé une lourde couverture de laine sur les épaules. Malgré le froid, enveloppé dans nos tricots rêches, une tasse bouillante dans les mains, on est plutôt bien ici. Pour le rituel du café matinal, nous n'aimons pas traîner nos vieux troncs jusqu'au bistro, même si ce n'est pas très loin de chez nous.

Les autres vieux du village se sont tous plantés là, comme des ruines, dominant la terrasse si le temps le permet, cultivant les champignons qui poussent sur la clairière de leurs crânes. Pour s'amuser, ils épluchent l'obituaire de la gazette en se grattant la tête, découvrant à qui ils ont survécu cette semaine. En passant devant eux, on peut les entendre répéter comme un chœur grec :

« C'était une crise de cœur. »

« Une embolie. »

« J'ai entendu dire que c'était un caillot au cerveau. »

« Ou peut-être les reins. »

« Qu'importe, qu'importe... », finit par trancher le doyen en agitant sa cigarette comme la baguette d'un chef d'orchestre. Ses doigts ont la couleur d'un journal défraîchi.

À ces mots, ils se taisent, penchent la tête, contemplent leur destin chiffonné, posé sur une table de plastique et commandent un deuxième café. Ensuite, ils se tournent vers la rue pour regarder passer ce qui reste de la jeunesse du village, portée par la houle saline, rêvant un peu comme moi, sans doute, d'avoir des pieds à la place des monolithes qui les clouent au sol.



Nous préférons nous tenir loin de ces ruines qui passent leur journée à digérer les mauvaises nouvelles du jour, un reflux gastrique pris dans la gorge. Le perron de notre maison nous sert d'estrade depuis vingt ans, sans passants impudiques ni registres obituaire ; d'un côté on peut voir les pins de la forêt se balancer et, de l'autre, la route qui mène à la plage de galets, dévorée par les ornières.

Mais trêve de poésie, nous, si on ne bouge plus beaucoup, c'est qu'on m'a coupé une jambe. Au moins, les tiennes sont encore solides, même si le vent te traverse un peu plus la peau à chaque jour et que mon docteur a dit que ma deuxième ne tiendra pas plus d'un ou deux mois, le temps que la chair s'avilisse. Déjà, les ongles de mes orteils ont tourné de pêche clair à mauve foncé et je ne les sens plus bouger. Lorsque je regarde mon pied, j'ai l'impression d'y voir la toute fin d'un coucher de soleil, le moment où les premières étoiles se pointent dans le ciel. Et en attendant que mon sang se corrompe, que tous mes organes me trahissent, baignant dans le pus jaunâtre, je reste assis à contempler le printemps enveloppé dans ma couverture. Ta tante te l'avait offerte le jour de notre mariage, une affreuse étoffe de polar à motifs scandinaves. Tu l'avais remerciée poliment, puis tu l'avais rangée tout au fond du placard pour l'oublier jusqu'au jour où on a commencé à avoir froid, même assis au soleil. Jeune mariée, tu ne te doutais pas de ce qui nous attendait, nous et cette affreuse couverture.

La semaine dernière, lors de ta promenade, tu as trouvé un œuf de corbeau, la coquille encore lisse et chaude, tavelée comme une vieille pomme. Il était abandonné au milieu du sentier, sans doute tombé de son nid. La mollesse maternelle de la boue printanière l'avait épargné. Tu l'as mis sous ton cardigan pour le ramener à la maison. Depuis, je le couve sous ma grosse couverture, espérant offrir à son petit cœur défaillant ce qui me reste de vie. Je ne sais pas ce qu'on fera d'un petit corbeau, mais depuis que le chat est mort, tu t'ennuies d'avoir une bestiole qui te braille dans les oreilles. Bref, on s'occupe comme on peut.

Depuis que j'ai lu que les corbeaux mangeaient à peu près n'importe quoi, je m'entraîne à remâcher mes œufs brouillés et les pépins de mes pommes pour les régurgiter dans un verre. Ça

fait le même bruit que le chat lorsqu'il avait une boule de poil coincée dans l'œsophage. Parfois, ça arrive à te décocher un sourire. Lorsque tu vas te promener, j'en profite pour feuilleter le livre d'ornithologie que tu as déniché à la librairie d'occasion. Dans notre bibliothèque, nous avons déjà tous les bouquins de mythologie norroise qu'il nous fallait pour savoir que croiser un œuf de corbeau sur son chemin n'est sans doute pas le meilleur des augures. Le fruit pourri du panier, celui qui viciera les autres, comme le mauvais sang qui court dans ma jambe. Mais nous n'avions rien pour nous dire comment nourrir ces enfants du chagrin. Si cet oisillon voit le jour, on l'appellera Morrigan. Sinon, on enterrera le mort-né près du chat, dans une boîte de souliers orthopédiques.

Peu importe, je n'ai pas peur de la mort. La mienne, je l'ai rencontrée il y a très longtemps. C'était au fond de l'œil roux d'un jeune lynx, croisé dans la forêt de pins. Je devais avoir dix ou onze ans et j'avais pris un raccourci, comme dans toutes les bonnes histoires de peur, en passant par un sentier négligé où les vesses-de-loup poussaient en cercle et où les cigales chantaient. L'animal se tenait au beau milieu d'un de ces ronds. Nous nous sommes dévisagés un bon moment, immobiles, et, dans son regard ataraxique, j'ai vu tout mon avenir. Le roux brun de ses yeux avait le reflet de tes cheveux. C'était au temps où même les ruines du bistro grimpaient encore pieds nus dans les arbres. L'été, j'allais me baigner dans la mer avec eux, nous restions dans l'eau glacée jusqu'à sentir le sang chaud paniquer dans nos veines, bouillant contre notre peau. Qui sait, peut-être est-ce toute cette eau grise qui leur a moisi la cervelle et qui m'a bousillé le système circulatoire ? Par ici, tous les anciens savent que si on s'en approche trop, la mer, cette vieille harpie, nous dévore.

Dans six mois, les ruines se pencheront sur ma photo dans le journal et leurs voix chercheront la cause de ma mort. La corruption du sang, c'est déjà plus noble qu'un cancer du côlon. C'est ce qui est arrivé au dernier macchabée du village. Un malheur. Il fumait depuis des décennies pour mourir des poumons, se noyer à l'intérieur de lui-même, parce qu'à vingt-cinq ans, il avait acheté un pistolet d'occasion et c'est uniquement au moment où le dé clic est parti de sa tempe pour résonner dans son crâne qu'il a compris que celui-ci était défectueux. Il a interprété cela

comme un signe; il devait attendre une mort plus lente. Il aspirait à mourir en gargouillant, avec le bonheur de savoir qu'il s'était infligé son sort, mais finalement, il est mort du cul. Ses dernières pensées sont peut-être allées au son métallique et creux de la détente détraquée du pistolet. Après son décès, l'histoire avait occupé la conversation des ruines pendant une bonne semaine.

Mais ce matin, le monde se tient tranquille. Tu vides ta tasse, te pelotonnes dans ton vieux tricot et je replace l'œuf entre mes cuisses. Lorsque je le sens trembloter, ça me fait plaisir. Dans le livre d'ornithologie, j'ai lu que les corbeaux étaient les oiseaux les plus intelligents du monde et je me suis dit que je passerais mes derniers jours à apprendre à Morrigan comment gazouiller quelques mots. Comme ça, quand je serai mort et que tu resteras seule contre les ruines croulantes qui survivront sans doute à ce village, il te restera le corbeau pour roucouler dans ton cou, te rappeler que je t'aime comme toute une forêt boréale. Le chat n'aurait jamais pu faire ça.

En attendant, on n'a nulle part où aller, alors on craque nos jointures érodées, puis on se sert ce qui reste dans la cafetière à piston. Lorsqu'un rayon de soleil jaune fièvre se dépose sur nous, chasse un peu le froid, je peux sentir Morrigan remuer dans sa coquille, heureux de ne pas être encore né. Lui aussi sent quelque chose qui tourne dans le vent. Je ne t'ai pas avoué que le livre d'ornithologie dit que les corbeaux ne nichent jamais dans notre région. Les oiseaux noirs sur nos fils électriques, ce sont de bêtes corneilles. Et, dans six mois, ça t'arrachera peut-être un sourire de voir les vieux s'affoler en te voyant apparaître au village avec le présage de la mort, cette grosse bestiole bavarde et noire, perchée sur ton épaule, qui annoncera à quelle ruine veut l'entendre la maladie sordide qui finira par ronger ses fondations, lentement, jusqu'à la jeter par terre.

## La colonie agricole

*One alien is a curiosity, two are an invasion.*

Ursula K. Leguin

Selon les enfants, les étrangers étaient arrivés dans la colonie tôt ce matin. Ils étaient venus dans le village à bord d'une vieille camionnette bleue. Un homme et sa fille. Les enfants les avaient espionnés parce qu'on ne voyait pas souvent de camionnettes par ici. Certains n'avaient même jamais vu une voiture de leur vie.

Lorsque vous avez demandé aux enfants ce que les étrangers avaient apporté avec eux, ils vous ont jeté un regard grave. Pas grand-chose : quelques boîtes de vêtements, une bouilloire, un réchaud, des cartes routières, des livres. De vieilles choses terriblement poussiéreuses et d'ailleurs, leurs cartons sentaient fort la moisissure. Les petits se sont tus un moment, songeurs. Puis une fillette s'est exclamée qu'ils avaient bien sûr des yeux noirs, mais la peau marbrée, tantôt brune, tantôt pâle, comme le ventre de votre chien et des cheveux raides, très blonds. Un garçon a ajouté que c'était sans doute parce qu'ils étaient passés trop près du soleil, que ça leur avait déteint la peau comme un vieux drap. Vous les avez chassés d'un geste vexé de la main et ils ont battu en retraite vers le champ de maïs.

Vous êtes allée vous asseoir sur la galerie de votre cabane, glissant vos pieds hors de vos sandales, pour regarder, au loin, la grosse navette pour passagers décoller vers d'autres continents, abandonnant les nouveaux arrivants à quelques espoirs et trop de rêves brisés. Votre chien dormait près de vous. Vous vous souveniez du jour où vous étiez arrivée ici avec vos parents. Vous n'étiez qu'une toute petite fille et la colonie agricole, avec ses déserts rouges et ses immenses champs de maïs, vous avait terrifiée.

Peu à peu, les enfants ont émergé du champ pour s'amuser à tracer des cercles dans le sol. Ils murmuraient entre eux, jetant des regards méfiants vers la cabane assignée aux étrangers. Lorsqu'ils vous ont remarquée, ils vous ont tiré la langue. Vous leur avez rendu la pareille.

Le matin venu, votre chien sur les talons, vous êtes allée porter un panier de tomates hydroponiques aux nouveaux arrivants. La colonie était encore paisible. Vous pouviez entendre le village qui s'éveillait tranquillement, qui secouait ses vieux os et allait faire bouillir l'eau pour le déjeuner. La camionnette bleue, semblable à une épave avec ses flancs rouillés et son capot tout bosselé, dormait à l'ombre de la cabane. C'est l'homme qui vous a ouvert. Il avait d'épais cheveux châtain, une tache claire lui traversant le visage et des yeux noirs. Ses lèvres étaient tendues en un rictus incertain, comme s'il hésitait entre sourire ou montrer les dents. Vous l'avez salué avec un peu trop d'entrain en lui montrant le panier de tomates. Il a semblé réfléchir un instant, puis vous a invitée à entrer. Il vous a priée d'enlever vos sandales pour ne pas faire de bruit. La petite dormait encore. Alors qu'il se penchait pour caresser votre chien, vous avez risqué un coup d'œil par-dessus votre épaule. Vous pouviez sentir le regard des enfants qui vous surveillaient par les fenêtres des cabanes voisines.

En pénétrant à l'intérieur, vous avez rapidement compris que ces étrangers n'étaient pas le genre d'immigrants à planter leurs bottes dans la terre d'une colonie pour y élever des poulets. La cuisine, identique à la vôtre, croulait sous des cartons de paperasse écornée. L'homme vous a offert une tasse de thé. Du thé noir comme celui de votre lointaine enfance, pas le kombucha fermenté au soleil que tout le monde buvait par ici. Une vague de nostalgie dans les yeux, il vous a confié qu'il regrettait de ne pas avoir de lait. Vous avez promis de lui apporter une boîte de lait d'amande demain. C'est la première fois qu'il vous souriait.

Pendant qu'il donnait un œuf dur à votre chien, vous avez rassemblé votre courage pour lui demander d'où il arrivait. Il vous a considérée un moment. Il a avoué qu'ils venaient du vieux continent. Vous avez serré votre tasse dans vos mains. L'Amérique. Et la camionnette ? Aussi. Ils

avaient eu du mal à l'embarquer à bord de la navette. C'était leur maison, lorsqu'ils vivaient là-bas.

Vous êtes sortie tout étourdie. Vous pouviez voir l'appartement de ville de votre petite enfance dans votre esprit, englouti au fond de vos souvenirs. Vous vous souveniez de la soif, des après-midi trop chauds pour aller dehors. Vous pensiez aux œufs que vous vous amusiez à faire cuire sur le pavé, les matins d'été, lorsque vous vous êtes retrouvée à quatre pattes sur le sol; absorbée par vos souvenirs, vous aviez trébuché dans les monticules de terre rouge que les enfants s'occupaient à ériger. Ils ont craché comme des chats sauvages, vous accusant d'avoir détruit leur forteresse, mais ils ont reculé lorsque votre chien a montré les dents.

À l'heure du repas, vous mangiez un œuf poché sur une tortilla de maïs en feuilletant, avec vos doigts tachés de relish aux tomates vertes, un manuel d'agronomie tiré de votre bibliothèque. L'héritage que votre père vous a laissé. C'est grâce à lui que votre famille a pu fuir la faim et la soif: dans les colonies agricoles, on avait toujours besoin d'agronomes. Vous tentiez de saisir les différences entre les maladies fongiques s'attaquant au maïs lorsqu'on a cogné à votre porte. Votre chien a baissé les oreilles. Il n'y avait personne à la porte, mais sur le paillason vous avez trouvé une poupée en feuille de maïs maladroitement tressée. Là où aurait dû être le cœur, on avait planté un clou rouillé. Non loin de là, les enfants vous observaient de leurs grands yeux noirs. Vous leur avez crié d'aller jouer ailleurs en envoyant la poupée valser dans les airs d'un coup de pied. Un garçon a crié que rien de ça n'était naturel, que vous ne devriez pas vous approcher de ces hommes marbrés, maudits par le soleil. En colère, vous êtes allée chercher le plus lourd de vos livres de biologie pour leur faire la leçon. Ils s'étaient dispersés alors que vous brandissiez le volume d'un air menaçant, criant quelque chose à propos de la mélanine et des maladies auto immunes. Les villageois vous dévisageaient en silence.

Vous êtes retournée chez l'homme vers la fin de l'après-midi. Les ouvriers revenaient des champs avec leurs chapeaux de paille, ou des serres hydroponiques en bottes de caoutchouc. Sur la galerie, sa fille, vêtue d'une chemise trop grande, feuilletait un gros livre d'images à la

couverture arrachée. Elle avait les cheveux très courts et très blonds. Le père vous a expliqué qu'elle n'aimait pas les autres enfants. Vous avez répondu que c'était tant mieux. Il vous a invité à partager un pichet de thé glacé. Cette fois, vous avez osé jeter un coup d'œil aux livres déteints qui peuplaient sa cabane. De la poésie japonaise, de la philosophie française et des livres d'histoire. Rien à voir avec votre bibliothèque d'ouvrages scientifiques. En vous tendant un verre, l'homme vous a expliqué que, en Amérique, il était poète. C'était pourquoi on l'avait chassé. Les poètes ne servent à rien lorsqu'on est sur le béton et qu'on meurt de faim ; on l'avait donc envoyé cultiver des légumes au milieu de l'océan austral. Il faut remplir les ventres avant les têtes. Votre père disait souvent la même chose. Puis l'homme vous a parlé de son vieux continent, des lacs gris-vert dont vous n'aviez aucun souvenir. À son deuxième verre, il s'est mis à parler de l'histoire du monde, des idoles de glaise des Mésopotamiens, en passant par la terre rouge des îles foulées par James Cook. Mais en parlant des Américains, il a sorti une flasque argentée de sa poche et a pris une longue gorgée. Dépliant une mappemonde toute froissée, il vous a demandé où vous étiez née. Vous avez haussé les épaules. Comme les autres, vous aviez oublié. Il vous a laissé emprunter un des livres qui habitait sa cuisine et vous êtes repartie avec un ouvrage de philosophie française sous le bras.

À la tombée de la nuit, les villageois profitaient de la fraîcheur du soir pour boire sur les balcons en se racontant des histoires. Les enfants étaient enfin au lit. Vous avez feuilleté le livre de philosophie, allongée sur votre lit. Sur la couverture, il y avait la photo d'un homme en costume, portant des lunettes rondes. Il tenait une cigarette et souriait sans regarder l'objectif de la caméra. Vous avez plongé votre nez entre les pages, essayant d'attraper une odeur familière au passage, mais vous n'avez reconnu que celle de l'humidité qui habite le ventre des navettes. Dans son livre, l'auteur en costume parlait de choses qu'on vous avait vaguement enseignées à l'école du village, comme l'être et la liberté. Mais ainsi tressé dans un amalgame de phrases complexes, le sens de ces mots vous échappait.

Vous vous êtes réveillée la joue pressée contre le livre et votre chien qui dormait en boule contre vous. Par la fenêtre ouverte, vous pouviez entendre les enfants qui jouaient avec des osselets de

souris, qui les lançaient sur le sol pour y deviner votre avenir. Votre chien a dressé la tête. Vous vous êtes levée en essuyant de la salive séchée au coin de votre bouche. En fouillant dans le frigo pour trouver un reste de pain de maïs et de la confiture d'abricots, vous êtes tombée sur le carton de lait d'amande que vous aviez promis à l'homme. Vous avez avalé vos tartines en terminant un chapitre du livre. Lorsque vous êtes sortie, les petits avaient disparu, leurs osselets séchés abandonnés par terre.

Le village se tenait devant vous, nimbé par la chaleur de l'après-midi. Les cris et les rires des ouvriers au champ résonnaient contre les murs des cabanes. L'homme était sur son balcon, accroupi près de sa fille. Elle pleurait. Vous vous être approchée, les sourcils froncés. Ses cheveux blonds étaient maculés de boue rougeâtre. En s'essuyant un œil, la fillette a expliqué, entre ses reniflements, qu'elle s'était battue avec les autres enfants. Elle avait les genoux écorchés. Vous êtes retournée à votre cabane pour trouver une trousse de premiers soins. Vous avez rincé les cheveux de la petite avec un seau d'eau fraîche. Son père a désinfecté ses genoux avec un coton imbibé d'alcool. Vous avez demandé à l'enfant si elle avait eu ses vaccins avant de venir ici. Elle a hoché la tête. Une fois ses cheveux redevenus blonds comme le maïs de juillet, son père l'a embrassée sur le front et l'a envoyée se reposer à l'intérieur, à l'abri des enfants et de la boue.

L'homme a craché par terre. Il leur fallait partir d'ici au plus vite. Il connaissait déjà toute l'histoire. Sur le vieux continent, c'était la même chose. Ils avaient survécu tout ce temps en vivant loin des villes, à bord de leur camionnette bleue. Après la mort de la mère, ils subsistaient en posant des collets de lapin à l'orée de la forêt qui tenaient encore bon et en volant des œufs et des pommes de terre dans les rares fermes qu'ils croisaient. La mère de la petite était médecin. Dans leur ancienne ville, on la respectait et tolérait son étrange compagnon à la peau marbrée qui passait ses journées à lire et à noircir des cahiers avec ses mots inutiles. Elle était morte de son propre sang, du tétanos, peu après la naissance de leur fille. Vous écoutiez son récit sans oser l'interrompre. Vous pensiez à la navette qui ne reviendrait que dans un an et à l'île où se trouvait la colonie. Vaste, mais trop petite pour fuir au loin. Il a sorti sa flasque argentée et a bu une



longue rasade. Il n'y a nulle part où aller, a déclaré l'homme, déroband du même coup vos pensées. Valait donc mieux rester ici. Il allait dormir avec une pelle rouillée près de son lit. Vous lui avez offert la compagnie de votre chien, mais il ne voulait pas vous mêler à tout ça.

Rien ne changera, les gens des colonies n'ont jamais aimé les étrangers. Surtout ceux qui portaient, imprimés sur leur peau et dans leurs cheveux, le souvenir amer du cancer de la peau et des désastres humains. C'est ce que vous pensiez, assise sur votre galerie à surveiller le soleil décliner de son zénith. Vous aviez le livre de philosophie ouvert sur les genoux, mais vous ne lisiez pas. Le ciel était lourd. Vous buviez une bière d'abricot qui gardait des relents de la fraîcheur du frigo. Les enfants revenaient de l'école, leurs sandales claquant sur le chemin. Ils sont passés devant vous en s'efforçant de ne pas vous regarder. Avec leurs genoux maculés de boue séchée et leurs cheveux sauvages qui poussaient en épis, ils ressemblaient à des petits princes des champs de maïs. Ils transportaient sous leurs bras des cahiers scolaires défraîchis par les années et tachés par la terre rouge.

Cette nuit-là, un orage avait éclaté. Couchée sur le lit, vous écoutiez le vent faire trembler les fenêtres de votre cabane. Votre chien était tapi sous le lit. Panne de courant et votre génératrice avait rendu l'âme le mois dernier. À la lueur d'une lanterne à piles, vous affrontiez les mots secs et alambiqués du philosophe en costume qui s'imposaient comme un mur devant vos yeux; aussi bien essayer de déchiffrer le langage secret des osselets lancés par les enfants. La pluie s'acharnait sur le toit de tôle. Au matin, la terre rouge avait avalé les flaques d'eau et la boue arrachait les sandales aux pieds de ceux qui osaient s'aventurer sur les chemins.

L'homme était dehors. Il placardait une fenêtre dont la vitre avait volé en éclats hier soir. Les enfants, a-t-il pesté. Vous avez secoué la tête. Les enfants ne sortaient pas durant les orages. S'il y avait quelque chose qu'ils redoutaient encore, c'était bien un ciel en colère. Les vents étaient forts, par ici. Il vous a foudroyée du regard avant de pousser un long soupir. Il allait continuer de faire l'école à la maison pour sa fille. Pas question de l'envoyer à l'école du village avec cette bande d'ignorants. À ces mots, vous aviez senti vos poings se serrer, vous avez craché que vous

étiez sortie sans dommage de cette école d'ignorants et, tournant les talons, vous êtes rentrée chez vous terminer le manuel sur les maladies fongiques du maïs.

Vous êtes retournée chez lui le lendemain avec une boîte de lait d'amande bien froid. Vous lui avez demandé si vous pourriez vous joindre à eux pour quelques cours de littérature et d'histoire. En échange, vous pourriez lui apprendre à faire pousser des tomates hydroponiques, en plus de quelques leçons de chimie. C'est ainsi que, tous les trois, vous avez passé l'après-midi cordés dans le chaos de la cuisine, penchés sur un roman de Sartre. Les pages étaient cernées par du thé noir et des nuits blanches. La petite posait des questions sur la Deuxième Guerre mondiale. Vous avez écouté l'homme raconter Hiroshima et la fin des années quarante. Vous avez esquissé un sourire triste ; cette leçon-là, vous la connaissiez déjà. En rentrant chez vous, vous avez retrouvé la porte de votre cabane barbouillée de terre rouge. On y avait inscrit quelque chose que vous n'arriviez pas à lire.

On ne pourra jamais gagner, a dit l'homme en vidant sa flasque. Vous étiez réfugiés dans la cuisine tous les quatre, vous trois et le chien. Dehors rôdaient les enfants, le pas léger comme le vent et le regard fiévreux. Les plus grands entonnaient des chansons anciennes, puisées à même les entrailles boueuses de cette colonie. Les plus jeunes enchaînaient à leur tour. On ne pourra jamais gagner, répétait l'homme comme une litanie. La petite vous a lancé un regard inquiet. Pour lui changer les idées, vous avez ouvert un livre de contes pêché dans un carton. Le chant des enfants s'est intensifié. Il y avait quelque chose de bizarrement animal au fond de leurs voix. Votre chien a dressé les oreilles. L'homme s'est levé pour fermer les rideaux. Dans la pénombre diffuse d'un après-midi aveugle, il a allumé une chandelle. La fillette s'est pressée contre vous et l'homme a soupiré. Vous étiez cernés. Coincés.

« C'est la saison des orages », vous êtes-vous entendue dire, vos paroles tranchant avec les chants farouches des enfants. « Il suffit d'attendre la prochaine tempête. Nous pourrions prendre la camionnette et fuir le village. » « Pour aller où ? » a demandé l'homme en se frottant les tempes.

La petite a serré votre bras. Vous avez regardé autour de vous, les objets baignés dans la lumière vacillante de la chandelle : les livres fatigués, la bouilloire rouillée, les vêtements miteux et les cartes effacées. « Par ici, il suffit d'aller tout droit pour rencontrer le vide. » Votre chien a poussé un faible gémissement. Vous l'avez gratté derrière l'oreille.

## Pour emporter

*Sometimes life is merely a matter of coffee and whatever intimacy a cup of coffee affords.*

Richard Brautigan

Moi, je n'avais rien demandé. J'avais prévu passer mon samedi matin devant la télé, à zapper entre le téléjournal et les dessins animés. Mais me voilà assise en face de toi, dans un *diner* au bord de l'autoroute déserte. L'horloge Coca-Cola indique huit heures du matin. Je fais tinter les clefs de ma Volks entre mes doigts alors que tu mordilles le rebord de ton gobelet en carton. Derrière le comptoir, les employés qui s'embêtent se racontent une histoire de beuverie en riant. Le caissier t'observe du coin de l'œil. Le soleil du matin est accroché dans ta crinière acajou. Tu n'as pas dormi de la nuit et tes cheveux ruissellent le long de ton visage, docile et lumineux; j'ai ramené les miens dans un chignon gras qui ne veut même pas tenir en place.

On n'a jamais été amies. On a grandi au même étage, fréquenté la même école primaire, échangé nos profils Facebook, mais notre lien sororal s'arrête là. Pourtant, c'est moi que tu as appelée en larmes hier soir, c'est moi que tu as suppliée à l'autre bout du fil. Il fallait que tu te rendes aux confins de la province, loin de la ville, jusqu'au bout de la terre, où surgit l'océan : « Je n'ai personne d'autre... »

Le serveur s'approche de nous, des cheveux blonds en boucles sur son front huileux, le menton gercé par l'acné et pas plus de dix-sept ans. Son regard évite la petite urne bleue posée sur la table. Il nous demande si ces demoiselles désirent autre chose en lorgnant ton short trop court. Tu le chasses d'un geste de la main. Si on était amies, on en aurait peut-être rigolé, mais j'ai plutôt pris une gorgée de café tiède et tu t'es mise à ronger l'ongle de ton pouce.

On avait filé à l'anglaise, il était cinq heures du matin. Je conduisais, les rayons du soleil levant dans les yeux pendant vingt kilomètres. L'urne entre tes cuisses, tu me décrivais un océan gris à

la gueule béante armée de crocs en roc et des cendres grises dansant dans la brise salée. Je m'étais dit que la journée allait être longue. Tu parlais de la mort lentement, avec cette voix douce-amère qu'ont parfois les écorchés. J'avais voulu allumer la radio pour me changer les idées, mais j'étais tombée sur les Stones qui braillaient *Paint It Black*. J'avais brusquement écrasé le bouton avec mon index. Tu m'avais regardée sans dire un mot, sans cesser de caresser la petite urne bleue. J'avais décrété qu'il me fallait un café.

Je demande une deuxième tasse. Pour emporter. On a encore beaucoup de route à avaler. Tu déplies une carte routière sur la table et tu l'étudies, les sourcils froncés. Le soleil plombe déjà à travers la vitre et près de ton bras, l'urne se fait chauffer. Je pense aux cendres qui doivent cuire là-dedans avant de me dire qu'il n'y a plus grand-chose à cuire là-dedans : « On n'a qu'à suivre l'autoroute. » Tu lèves les yeux vers moi : « Non, on devrait prendre la sortie pour traverser le village. Il aurait adoré le village. » Je me mords la lèvre, calculant le coût de ce petit détour panoramique. Dehors, le serveur, probablement à sa pause, fume sa cigarette en traînant un peu trop près de notre fenêtre. Lorsque tu le remarques et lui jettes un regard noir, il s'éloigne en rougissant. « Tu me prêtes un stylo? » Je fouille dans mon sac et te tends un vieux crayon à la mine érodée. Tu souris. Tes dents ont quelque chose de carnassier : « On avait les mêmes à l'école, tu te rappelles ? » Je me souviens des cris dans la cour d'école, de mes genoux éraflés, de mes yeux éblouis que je plissais en essayant de lire un livre volé à la bibliothèque. Je me souviens de toi et aussi de tes longs cheveux acajou. Tu étais accroupie et tu dessinais à la craie sur le pavé, entourée de ta meute de copines ricanieuses. Je me souviens des douleurs qui me tenaillaient le ventre chaque matin avant d'aller à l'école, des crises de larmes que je faisais à ma mère qui tentait en vain de me calmer, à cause des voisins qui dormaient encore. Je me souviens de tes shorts neufs, d'un joli rose papaye, des mêmes que j'ai achetés, mais que j'ai ruinés un après-midi, les cuisses gluantes de sang sous les regards carnivores de mes camarades. Sous le tien, cannibale, qui toujours guettait la moindre maladresse de ma part. Ce jour-là, tu t'étais régalée.

J'ai mal à la tête. J'esquisse un faible sourire, les images scotchées à ma mémoire : « Oui. Je m'en souviens très bien. »

Tu mords dans un beigne aux fraises. La confiture rouge coule sur ton menton et tu l'essuies du revers de la main, comme une gamine. Peu à peu, le *diner* se remplit d'une caravane de pseudo-Bédouins aux cheveux défaits et de bourgeois aux fesses enflées venus faire leur communion matinale. La musique d'ambiance, en sourdine, nous ramène aux étés des années soixante-dix. Le ciel est d'un bleu profond, tavelé par de petits nuages blancs. Parfois, la vie me semble belle. Mais dans ces moments-là, je regarde par la fenêtre et je me rappelle que, dehors, règne un monde d'urnes surchauffées, de Volks d'occasion, de maux de ventre lancinants et de jolies filles qui n'ont pas d'amis.

J'avale ce qui me reste de café. Tu plies la carte : « C'est l'heure de repartir au combat. » Nous grimpons dans ma Volks cernée par deux gros Winnebago. Le siège est chaud. Tu déposes l'urne entre tes cuisses. La Volks se faufile vers l'autoroute sans trop de mal. Tu fouilles dans les CD qui traînent dans la portière : « C'est drôle. On a les mêmes goûts. » Tu dis ça, mais tu allumes la radio où on annonce une nuit claire.

C'est donc sur un fond de musique atone que nous sillonnons les routes estivales. En passant par le village où les petites maisons croupissent à l'ombre de vieux arbres tordus, je risque un coup d'œil vers toi. Tu as les yeux qui débordent, mais un visage placide. Tu serres la petite urne bleue un peu plus fort entre tes jambes.

Sept cents kilomètres et quatre mauvais cafés plus loin, nous surplombons l'océan. La lune s'est levée, blanche comme un os séché. Tu dévisses le couvercle de l'urne et la secoues dans le vide. Les cendres s'envolent, sont rapidement englouties par la nuit et les vagues rugissantes. Tu inclines la tête, le temps d'un requiem silencieux, tes cheveux acajou ondoient dans le vent. J'entends l'océan rassasié glisser sa langue contre la falaise. Ta prière terminée, tu retournes à la Volks en serrant la petite urne vide. Ton pas est lourd. Le vent se lève. En entendant la porte de la

voiture claquer, je me rends compte que je ne t'ai rien demandé. Ni pourquoi tu m'as choisie, moi. Ni à qui appartenaient les cendres que tu as ainsi rendues à l'océan. Ni même demandé son prénom.

Je m'approche du précipice, risque un regard dans le vide. Je sens le café faire des vagues dans mon estomac. Je scrute l'océan et l'océan me fixe en retour de ses yeux gris, froids; une paire de galets polis. La mer entière est une bête noire qui s'agite, fait le dos rond et s'impatiente, lascive sous mes pieds.

## Gnoséologie

Elle habite une cabane en bois rond, à l'orée d'une sombre forêt boréale, pas très loin de l'océan. L'été, par la fenêtre au carreau brisé, pénètre l'odeur des épines de pins cuites au soleil, du sel marin et des algues pourries. Dès le lever du soleil, on peut entendre le bruit des ruisseaux, veinures bavardes, qui courent dans les sous-bois. Elle profite de la chaleur pour faire sécher l'hydraste, la menthe pouliot et le thé du Labrador dans la cuisine, au-dessus de la table en bois de mélèze rogné. La porte est toujours ouverte pour le lynx, une vieille bête aux yeux orange, mi-matou, mi-chat sauvage, un peu sphinx à ses heures, qui passe ses journées à chasser les lièvres et ses nuits à dormir en boule contre elle, au milieu des couvertures de laine rugueuses. Elle vit seule. De sa cuisine, lorsqu'on regarde entre les branches des pins, on peut apercevoir le clocher de la petite église. Elle a divorcé du village. De toute façon, on ne veut pas la voir près des champs ou des troupeaux, parce qu'elle porte malheur. Les femmes, les filles et parfois les fillettes qui viennent la voir au milieu de la nuit, lui échangeant des œufs frais contre une tisane de pouliot, on n'en parle pas. Mais parfois, on doit bien reconnaître son existence. Une fois, on a même envoyé un garçon lui porter du fromage et du pain noir pour la remercier d'avoir fait vomir la petite qui avait mangé des champignons vénéneux, pensant avoir découvert, serrés contre une souche pourrie, des chanterelles. L'idiote ignorait que les chanterelles ne poussent pas dans les forêts septentrionales. Les chanterelles, par ici, on en trouve seulement dans les contes. Elle avait grondé l'enfant : les histoires, petite, sont dangereuses, elles tournent le sang au vinaigre et remplissent la tête de mousse verte.

C'est Rousseau qui prétendait que les enfants ne devaient pas toucher aux livres avant d'avoir atteint l'âge de treize ans. Que Dieu tirait notre petit être ensommeillé du néant et nous faisait alors cadeau d'une âme noble et pure. Et pour cultiver la pureté de cette âme, les enfants devaient grandir comme des fleurs de cimetière : pieds nus entre les mauvaises herbes et la parole de Dieu. C'est son père qui lui avait raconté cela. Son père le médecin, qui ne pouvait rien pour cette créature aux pattes croches et aux cheveux de ronces qu'il avait mis au monde. Il avait déjà six enfants à nourrir et décida de suivre les conseils du philosophe, laissant la nature élever



sa fille cadette. Mais les pieds bots, même nus, ne vont pas loin dans la forêt, alors elle survécut en étripant des poules, dévorant les entrailles et suçant la chair jusqu'aux os. Un jour, un villageois l'avait débusquée, un foie de volaille encore chaud dans sa main, ses cheveux en carottes sauvages et le visage barbouillé de sang. Et pendant des années, les superstitieux avaient cru qu'un démon, mi-enfant, mi-renard, hantait le village. Son père, espérant peut-être un exorcisme, avait alors décidé de la mettre sur les bancs d'une école d'ursulines. C'est là qu'elle apprit à lire, mais aussi où on lui raconta que Dieu avait créé l'homme à son image. Elle comprit rapidement qu'avec ses pattes croches, ce n'était sans doute pas Dieu qui l'avait créée. À l'aide du couteau de chasse de son père, elle se fabriqua une canne et partit à la recherche d'un autre savoir, par-delà l'orée des bois.

L'hiver, le noroît s'acharne sur les murs de la cabane et les journées sont longues. Le lynx dort en boule près du poêle en rêvant de ses lièvres et elle relit ses grimoires d'herboristerie, étudie ses herbiers et mémorise les dates des cycles lunaires dans l'almanach des agriculteurs. Une odeur d'épinette fumée et de laine humide flotte dans la cuisine. Pour occuper ses mains et chasser l'ombre de la solitude, elle fabrique des carillons avec des osselets séchés. Lorsque le temps est plus clément et qu'on entend les débâcles gémir, les hommes de la mer s'arrêtent chez elle. Ils échangent du thé, de la mélasse, du rhum et du sel contre des onguents et des herbes qui réchauffent les engelures noires, taisent les lèvres des plaies et ravivent le sperme.

Parfois, elle les amuse en leur inventant un avenir dans les entrailles d'une corneille rapportée par le lynx ou même au fond d'une tasse de thé allongé de rhum. Ils repartent les yeux clairs, comptant avec leurs doigts le nombre de fils et de filles blonds qui ramperont un jour sur le plancher de leur maison. Mais les hommes sont stupides. Ils ne savent pas qu'il faut se méfier des histoires. Certains d'entre eux ne survivront pas aux caprices hivernaux de l'océan, ça, elle le sait. Parfois, après leur départ, elle doit s'empresser d'engloutir une tasse de tisane de pouliot. Les vomissements, la diarrhée acide et brûlante sont le prix à payer pour ne pas mettre au monde une créature à son image, ou pire encore, à l'image de son père.

Ses pieds ne lui permettent pas d'aller très loin dans la neige épaisse. Lorsque janvier amène des bordées aussi hautes que sa canne, elle se fait une tasse de thé brûlant, hume la bergamote en rêvant aux rives de la Calabre et prie pour que l'hiver se tienne tranquille, pour que ses réserves de patates et de sarrasin tiennent le coup et que, avec de la chance, le lynx se pointe avec son museau enneigé et un lièvre tiède dans la gueule. Mais comme elle n'a personne à qui prier, ses derniers espoirs s'empêtrent dans les épines encore vertes des pins. Et cette année, l'hiver est long. Les hommes de la mer sont partis pour le sud, les coyotes ont faim et il semble que c'est tout le Bas-Canada qui se tient entre sa cabane et le village. Au creux des nuits où elle frotte ses pieds avec des cataplasmes visqueux, elle se rappelle ce que son père avait dit lorsqu'on lui avait mis la main au collet, le sang du poulet encore chaud dans sa bouche. Il lui avait dit que Dieu était le berger des brebis égarées, mais qu'il ne donnait pas cher de la peau rousse des renards boiteux qui s'attaquaient à ses bêtes. Noirs ou blancs, les moutons ont tous leur place dans la bergerie lorsque la saison froide s'allonge, mais les animaux sauvages, on les laisse simplement mourir, transis et affamés.

C'est pourquoi elle laisse l'hiver l'engourdir au plus profond de la nuit, le lynx lové sur elle, lui réchauffant en vain la poitrine ; elle sent les battements de son cœur alanguis par le froid. Elle se dit que lorsque le ciel sera enfin apaisé, quelqu'un la retrouvera sous une pile de fourrures et de couvertures de laine. Morte. De la suite, elle n'espère rien parce que toutes les histoires mentent. Personne ne s'en fera pour son âme, elle le sait bien. Mais elle sait aussi qu'un bon matin, une fille de quatorze ou quinze ans craindra pour la sienne, terrifiée à l'idée que sa mère se rende compte qu'il y a plus de deux mois qu'elle ne tache plus de guenilles. Que la gorge de cette petite se serrera très fort en frappant à la porte d'une cabane déserte. Dans la cuisine, les herbes ne sécheront plus. Il ne restera qu'un gros chat aux yeux orange, trônant sur la table en bois de mélèze rogné, accueillant les rares visiteuses avec le silence buté d'un sphinx.

### **Appartement n° 3- Le temps perdu**

Tu lèves les yeux de ton livre, écoutes le bruit sec des pas de l'enfant qui trotte au-dessus de nos têtes. Tu soupîres, engourdie par le soleil de l'après-midi. Tu penses à ton enfance solitaire, assise à la fenêtre de ta chambre : « Je me souviens encore... » Ta voix se perd entre la poussière et les livres du salon. Je prends une gorgée de thé. Goût de fleurs. Fanées. Comme tes souvenirs. L'enfance est loin de nous ; la mort, un peu plus près. Mais la journée vient de commencer et recommencera peut-être demain. Les après-midi sont longs. Tu as tout le temps de finir ton roman.

## Le verger, un jour d'apocalypse

*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !*

Charles Baudelaire

Le printemps s'est dissipé, puis l'été est mort. Dans le village, on a pendu ses restes blondis aux clôtures du verger. Hier soir, les enfants ont écrasé les derniers grillons avec leurs bottes de pluie. Ils sont partis dormir, les pieds humides qui démangent à cause de la laine. Leurs bas ont séché sur le radiateur. Puis, enfin, octobre s'est réveillé, les yeux bouffis, la tête de ses arbres en broussaille, un matin où le ciel ronflait sous son linceul gris.

Fin octobre, une odeur de paille moisie hante notre verger. Le souffle serré dans les mailles de mon foulard, je descends l'allée des pommiers McIntosh, cherchant un coin tranquille où lire. Les derniers cueilleurs de la saison ont profité du soleil froid pour faire un tour chez nous. Leurs enfants s'amuse à grappiller des pommes pourries pour les jeter à leurs chiens.

L'herbe est trop mouillée pour s'installer par terre, mais au fond du verger, il y a un banc en bois qui écaille sa peinture sous un vieux pommier noueux. Le poète s'y trouve déjà, une casquette de tweed sur la tête et une pomme tavelée dans la main. Il regarde le verger fermenter au soleil. En me voyant arriver, il me salue d'un signe de la tête, déclarant que la fin du monde serait probablement pour demain. Je m'assois près de lui. Pourquoi demain ?

Parce que demain sera la première journée de novembre. C'est le mois où on arrache les monstres en carton des fenêtres et où la ville se couvre de neige grise.

Le poète n'aime pas la ville. Surtout en hiver. Il croit que c'est un ramassis de fantômes où les derniers survivants ont des clous dans le cœur. Il ne vit pas trop loin de notre verger, dans une petite maison avec quatre chiens et un chat qui n'est pas vraiment son chat. Il fait pousser des

citrouilles qu'il vient vendre ici, une fois l'automne venu. Entretemps, il écrit et offre l'avenir à ceux qui ont un peu de monnaie dans les poches, un talent qu'il cultive depuis l'adolescence.

Oui, la fin du monde sera bien pour demain, répète-t-il en croquant dans sa pomme tavelée. Le jour des morts, ça tombe bien.

Alors, que faire ? Étendre le sang des chèvres sur nos portes ? Écorcher des chats gris ? Rien de tout ça, répond-il en se grattant le front. Il faudra récolter les pommes, voilà tout. Et profiter d'un dernier café au bistro. Nous ne vivons pas en ville, alors nos âmes seront sauvées. Comme pour scruter l'horizon obstrué par les arbres, il a froncé les sourcils. En théorie.

J'ignorais que le poète croyait aux âmes.

Il a haussé les épaules, avouant qu'il avait recommencé à fumer hier. Quitte à mourir demain.

Mais comment pouvait-il en être si certain ? Il a considéré la question en lançant son cœur de pomme quelque part dans l'herbe folle.

Hier matin, le poète était allé promener ses chiens dans son champ. La pluie venait de se calmer. Ses bottes s'enfonçaient dans un mélange de boue noire et de feuilles mortes. Soudainement, il a glissé, et dans sa chute, a fracassé une citrouille, répandant ses entrailles parmi les mottes de terre. C'est dans cette bouillie, entre les graines blanchâtres qui, contre la terre noire, formaient une étrange constellation, qu'il a pu lire l'annonce du jugement dernier. Toute l'humanité tenait dans ces bouts de chair orange, tout juste bons à faire de la soupe.

Le poète dit qu'il est quand même un peu triste pour moi. Je suis jeune et il m'aime bien, comme la fille qu'il a eue, un jour. Celle qui l'a quitté pour aller se faire percer la langue en ville et qui a été retrouvée morte dans la cuisine d'un minuscule appartement crasseux, le cœur troué. C'est arrivé un matin de décembre. Ça, il l'avait lu plus d'une fois au fond des bouteilles de bière

qu'elle semait un peu partout, mais elle n'avait jamais voulu l'écouter. Elle ne croyait pas en l'avenir.

Le teint pâle, il m'a avoué que j'avais peut-être une chance de survie. Il ne fallait pas perdre de temps : trouver des écureuils, leur casser le cou et les suspendre aux pommiers. Laisser l'odeur de la mort infuser les pommes et en faire du cidre. Y ajouter de la cannelle, un peu de muscade et le boire. Alors, peut-être vivrais-je pour voir Noël.

À travers le trémolo de ses paroles, je comprends qu'il rêve de voir septembre renaître de ses cendres. Mais septembre est mort; on l'a assassiné. Ne t'en souviens-tu pas, poète ?

Il soupire ; c'est l'heure de rentrer. Ses chiens doivent avoir faim. Je le regarde quitter le verger, imaginant un épais nuage de cendres l'avalier, mais il n'y a que les rayons froids du soleil pour l'estomper.

Les écureuils seront encore en vie demain, je n'ai pas l'âme d'une sorcière, je ne suis qu'une petite fille. Je vais probablement mourir avec du charbon plein les bronches, lorsque la marée de flammes m'emportera demain, avec le reste du monde.

Le soir de l'Halloween, je suis allée au lit sans pleurer. Mais j'étais incapable de dormir, alors je lisais un livre en me rongant les ongles, baignée dans le clair-obscur de ma lampe de chevet. Sous le porche, les citrouilles brillent encore. Leurs sourires tordus flottent dans la nuit. Il ne faut pas les éteindre avant le lever du soleil parce que ça porte malheur. Dehors, on pouvait entendre le glapissement des adolescents qui vont faire un tour au cimetière et des renards qui rôdent autour du verger, guettant les lièvres qui s'y égarent en quête de trognons de pomme.

Mon sommeil a été sans rêve et je me suis levée de bonne heure pour mieux affronter l'apocalypse. Le soleil brille à travers un filet de nuages gris, paisibles comme un troupeau de moutons. Je n'ai pas pris le temps de déjeuner ; j'ai enfilé mes bottes et j'ai couru jusqu'à la

maison du poète. Pendant la nuit, les adolescents ont empalé les citrouilles sur les branches des arbres. Le jus coule dans l'herbe, mais les sourires creusés comme des cicatrices demeurent.

Le poète m'attend devant sa maison, sifflotant, une bière à la main. Il me demande combien d'écureuils j'ai tué.

Aucun ? Vraiment ? Bon.

Il frissonne dans son cardigan lourd de brouillard. Le champ s'étend devant nous, endormi dans la froide matinée. Au loin, on entend une corneille crier.

Il ne reste plus qu'à attendre la fin, dis-je.

Et prier, ajoute le poète.

Au loin, on peut voir les contours de la ville flotter dans la brume.

Demain matin, dit-il, tout sera fini. La ville aura brûlé. Tous ses clous, tous ces appartements crasseux, toutes ses ruelles auront fondu. Il dit cela en bombant le torse, défiant la cité, les yeux ombragés par sa casquette.

Nous avons déjeuné ensemble. Il m'offre de la tarte aux pommes en riant : c'est la fin du monde, alors pourquoi ne pas prendre du dessert ? Les chiens ont droit à du poulet froid. Après avoir mangé, le poète se sert une deuxième bière et fait un feu dans la cheminée. Il m'offre une cigarette que je refuse. J'ai soudainement froid. Alors que le feu crépite, il me conseille de rentrer chez moi. Je ne devrais pas traîner ici trop longtemps. Son chat qui n'est pas vraiment son chat a sauté sur la table. Je lui ai donné ce qui restait de ma tarte.

Je suis rentrée en courant, battant le foin détrempé de mes bottes. Les citrouilles ayant survécu à la main faucheuse des adolescents sont blotties aux pieds d'une clôture, les yeux éteints.

Lorsque les villes et les humains seront enfin morts, les vergers resteront là, les branches de pommiers grises comme la cendre et, quelque part au fond de la campagne, une vieille citrouille d'Halloween au sourire figé.

Un vent polaire s'est levé dans les feuilles mortes. Je suis rentrée chez moi toute grelottante. Ma mère m'a grondée. Me disant d'aller mettre un chandail, pour l'amour de dieu. Dans notre verger arrivent les derniers touristes de la saison. Des citadins. Ils achètent des tartes et du cidre frais. Il n'y a plus de pommes dans les arbres, mais les enfants s'en vont tout de même grimper aux branches comme des écureuils. Je suis allée m'installer au fond, derrière les pommiers, pour finir mon livre, guettant le ciel morne du coin de l'œil. On a eu un peu de pluie en après-midi, mais pas un fléau à l'horizon. Pas de marée de flammes ni d'averse de tisons.

Le soir, bien vivante, je me suis glissée entre mes draps avec un nouveau livre. Le vent siffle entre les arbres squelettiques. On a achevé octobre et pendu son spectre aux lucarnes des maisons. J'entends mon père qui ronfle devant la télé. À la météo, on annonce de la neige. Demain, les toits seront tapissés de neige blanche comme de la cendre froide, au fond d'un foyer. Je me suis assoupie. Le sifflement du poète qui se glisse par la fenêtre entrouverte pénètre mon demi-sommeil. J'entends le tintement du collier de ses chiens qu'il promène probablement le long de la route qui mène à la ville.

Dans un sempiternel *flic flac*, un bidon rouge au ventre gonflé se balance au bout de son bras. Achevant sa mélodie sur une longue note grave, le poète glisse une cigarette entre ses lèvres et plonge une main dans sa poche, en quête d'un paquet d'allumettes.



## Lapsang Souchong

*Madame Sosostris, famous clairvoyante  
Had a bad cold, nevertheless  
Is known to be the wisest woman in Europe.*

T.S. Eliot

« Il ne faut pas croire », prévient l'encyclopédie, « que les ronds de sorcières ou *mycélium annulaires* sont issus d'un phénomène naturel. Il s'agit des traces d'une concertation entre les sorcières et le diable, des fenêtres donnant sur les feux de l'enfer. »

Couchée sous la couette, je peux entendre le ressac de la mer qui frappe à ma fenêtre, prédatrice infatigable. Le chant de sirènes, mêlé à un rugissement houleux, braille au-dehors. Puis, j'ouvre les yeux pour contempler un plafond en stuc couleur lait caillé. Je suis au troisième étage d'un vieil appartement, perdu dans une ville perchée au-dessus du niveau de la mer qui se tient loin d'ici. Le grimoire ronfle au creux de mon sac, jeté sur le plancher. Je me redresse sur mon futon en massant les nœuds de tension qui ont bourgeonné le long de mes épaules.

Sept heures passées dans le ventre d'un autobus, à avaler des centaines de kilomètres d'asphalte noir, penchée sur une vieille encyclopédie, une lumière pâle au-dessus de mon siège, pour finir échouée sur un vieux futon, enveloppée dans une couverture rayée qui conserve des relents d'humidité entre ses plis. Alors que je m'étire, une odeur se glisse sous la porte. Un parfum de feu de camp qui assaille le nez, l'odeur distinctive des branches de pins dévorée par une fumée délétère. Je lève les yeux vers l'avertisseur de fumée à demi fixé au plafond ; il semble se tenir tranquille. Sous mes pieds nus, le plancher est froid. Je retourne les bas que je portais hier et enfle le coton ouaté qui m'a servi d'oreiller.

Toute la cuisine baigne dans cette odeur de bois fumé. Une femme ni jeune ni vieille, au corps très mince, boit du thé à même le bec d'une théière au couvercle fendu. Près d'elle, un chat

couleur champignon blanc somnole sur le coussin jaune d'une chaise. En me voyant arriver, la femme me lance un mince sourire et pose la théière sur la table. C'est du ventre en porcelaine de la bête qu'émane l'odeur incendiaire.

« Lapsang souchong », dit-elle en désignant la théière. Ses mots sont teintés d'un vague accent anglophone. « Du thé fumé au bois de pin. »

Je m'assois sur la chaise libre en repoussant mes cheveux derrière une oreille.

« Selon Dante, le huitième cercle de l'enfer ou *Malebolge* (voir lexique)», dit l'encyclopédie, « est taraudé de sombres et profonds puits où croupissent les devins et les fraudeurs. »

La femme m'offre une tasse de thé. C'est le moment de prouver que je disais vrai, hier, lorsque j'ai frappé trois coups nerveux à sa porte, son adresse encerclée au stylo en bas d'une annonce publiée dans le journal de la ville. Je prends une gorgée, laissant l'incendie se répandre sur ma langue. Près de la table, une fougère piteuse et deux coquilles d'escargots sont posés au bord d'une fenêtre. Les bruits de la ville viennent s'y écraser comme des insectes. Au loin, les sirènes chantent toujours. La femme étire son bras pour attraper un sac en peau d'alligator duquel elle tire un paquet de cigarettes. D'où est-ce que je tiens ce fameux talent, au fait ?

Il y a un carton de lait de soya sur la table, j'en verse un filet qui trace des arabesques paresseuses dans ma tasse. J'avale une gorgée. Le goût de pin reste coincé dans ma gorge. Alors que le chat s'étire sur la chaise, j'invente l'histoire d'une naissance sous la mauvaise constellation, des visages spectraux suspendus au-dessus du lit de ma chambre d'enfance, du rêve que j'ai fait le soir où ma grand-mère est morte et de mon secondaire passé à lire l'avenir dans la paume des filles de ma classe en échange de quelques cigarettes. Je raconte tout cela d'un trait, alors que la femme me jauge de son regard vaseux.

« La punition pour actes de sorcellerie », poursuit l'encyclopédie, « est la contorsion du cou jusqu'à ce que le visage se retrouve du côté du dos et que des larmes de douleur aveuglent les yeux de la victime. »

Bon, d'accord, la vérité c'est que j'étais en train de fumer une cigarette dans les toilettes de mon école lorsque le diable est apparu pour acheter mon âme. La femme hoche la tête, crache la fumée de sa cigarette avec la contenance d'un vieux dragon. Depuis, je peux lire l'avenir dans les feuilles de thé, ça, c'est vrai. Mais il n'y a jamais rien de bon au fond des tasses que j'engloutis. J'en profite pour inspecter le fond de celle qui se trouve entre mes mains. Je n'y vois que des cendres boueuses : un feu de camp éteint avec un seau d'eau.

Mon hôte écrase sa cigarette sur la table. À travers le silence, je peux entendre le murmure monastique de la radio du voisin. Le chat lèche ses coussinets roses.

Elle connaît bien l'histoire, la femme au corps très mince qui gratte la tête du chat. Le diable lui est apparu lorsqu'elle avait mon âge. C'était au fond d'un parc où elle dormait, emmitouflée dans ses trois cotons ouatés, depuis trois jours. Ses parents l'avaient jetée dehors en découvrant qu'elle préférait les filles. Elle survivait en dévorant les restes de sandwich au poulet que les passants daignaient lui offrir. Depuis, elle arrive à lire l'avenir dans les cartes et parler aux morts, quoique les morts n'aient pas grand-chose à dire. Elle soupire. Les feuilles de thé, ça change des services de tarot et d'astrologie qu'elle offre habituellement et puis les clients aiment toujours les rouquines, ça ajoute de la crédibilité.

Elle peut me prendre à l'essai pour deux semaines. Comme je n'ai pas d'expérience, je devrais me contenter du salaire minimum. Mais bon, elle m'accepte surtout parce que je viens d'arriver en ville et que j'ai l'air d'avoir besoin de travail. Entre réprouvés, il faut se serrer les coudes. Elle dit ça en baissant les yeux sur mon chandail fripé, puis, comme pour signer le contrat, elle porte

le bec de la théière à sa bouche. Je peux rester sur le futon jusqu'à ce que je me trouve un endroit où aller, ajoute-t-elle finalement, en s'essuyant les lèvres. Je la remercie à demi-mot, guettant un présage dans le fond de ma tasse dont la céramique semble peu loquace. L'accord est passé. L'odeur de conifères immolés me tourne la tête et je sens mon estomac se tendre. Elle ne me demande même pas d'où je viens. J'ai fait tout ce chemin, mis ce qui restait de mon âme aux enchères pour en arriver là, dans la cuisine de l'appartement miteux d'une diseuse de bonne aventure qui n'a pas plus d'âme ou d'argent que moi. Dans cette cuisine, il n'y a que deux coquilles d'escargots vides et un chat couleur champignon blanc.

« Les menteurs aussi ont une place dans les puits du Malebolge », termine l'encyclopédie, « où ils devront porter une veste de plomb chauffée à blanc pour l'éternité. Ils en craindront le poids, qui risque de le balancer dans les profondeurs du Malebolge, gardé par un cercle de géants enchaînés, éternellement consumés par les flammes de leurs péchés. »

La femme s'est retournée vers la fenêtre pour contempler la ville. De son sac en peau d'alligator, elle sort deux aiguilles à tricoter et l'embryon d'une écharpe violette. Il faut déjà penser à l'hiver. Je me lève pour aller aux toilettes où je m'asperge le visage d'eau froide. La tête me tourne. Au fond de la pièce, une petite fenêtre ouverte laisse entrer toute la ville, rugissante comme une tempête. Le cri strident des sirènes des camions de pompiers gravit le mur de briques pour envahir la pièce.

#### **Appartement n° 4- Sortie de secours**

S'asseoir sur le toit de l'immeuble. Un peu plus près du ciel, dans le sillage des avions. À nos pieds, la ville s'étend comme un tapis d'herbes sauvages. Partager une cigarette et un coucher de soleil pour finir la journée. Chercher une sortie de secours à ce huis clos estival, loin des conversations étouffées des voisins, loin des postes de radio, loin de la promesse du matin. Toi et moi et le ciel. On étend les bras pour compter les oiseaux qui passent au-dessus de nous. Ils reviennent du nord aujourd'hui. Sur le toit de l'immeuble, le ciel semble encore loin. On rentre par la fenêtre avec le vent du soir, un peu tristes de ne pas savoir voler.

## Une histoire de fantômes

*They take apart their nightmares  
And they leave them by the door.*

Tom Waits

Avec ses cheveux défaits et la mince cigarette glissée derrière son oreille, le concierge a l'air qu'on prête à ceux qui étranglent les chats pour quelques sous. Voilà deux bonnes minutes qu'il se tient derrière le comptoir, pianotant le bois de ses longs doigts blancs. Il vous contemple sans dire un mot. Ses yeux bruns, presque noirs, sont cernés par deux bagues grises. À part cela, l'hôtel ressemble à tous ceux qu'on croise dans les villages plus ou moins touristiques, perché sur une falaise venteuse, avec une vingtaine de chambres où s'étiolent les fleurs de la literie et des planchers en bois franc écorchés par le temps et les chaussures des visiteurs.

Vous déposez votre sac par terre, expliquez que vous vous êtes perdu en chemin, vous reveniez d'une visite chez un cousin. Une erreur sur la carte vous a fait prendre un détour sinueux vers la mer.

Derrière l'homme, une quinzaine de clefs pendent à des crochets rouillés, cloués à même la tapisserie violette. Il reste bien une chambre, non ?

Le concierge vous lance un sourire pointu, tire sur la cigarette et la porte à ses lèvres. D'une voix aussi grinçante que le plancher du hall, il vous dit :

« On dirait le début d'une histoire de fantômes, pas vrai ? »

La question se perd entre les coussins des fauteuils.

« Non ? » insiste la voix.

Vous haussez les épaules. C'est qu'il commence à se faire tard et vous êtes fatigué. Vous pouvez payer comptant, ajoutez-vous en tâtant votre manteau à la recherche de votre portefeuille.

Pendant que vous retournez vos poches, le concierge matérialise une allumette qu'il frotte d'un trait contre le bois rugueux du comptoir. Vous jetez un regard oblique à l'affiche *No smoking*, jaunie par la fumée de cigarette. Elle est coincée entre un téléphone vert pois et une assiette en porcelaine anglaise où l'on a inscrit *pourboires* avec un marqueur noir. Quelques pièces poussiéreuses y croupissent.

Cette scène vous semble de plus en plus insipide, avec ce concierge anémique qui tète sa cigarette et cette horloge grand-père qui prend du retard au fond de la pièce.

En fait, il y a deux ou trois fantômes qui hantent les chambres de cet hôtel, déclare-t-il soudainement. Comme si ça vous intéressait. Les nuits d'octobre, ils font un boucan d'enfer et, en plus, ils occupent toujours les meilleures chambres, celles avec une vue sur l'océan. Les murs craquent comme de vieux os toute la nuit et ça réveille les touristes qui ne reviennent pas très souvent. « C'est embêtant », ajoute-t-il, les yeux plissés vers la fenêtre embuée, « alors on a fini par se spécialiser dans les curieux, les chasseurs de fantômes et les gens perdus. »

Vous soupirez en mettant la main sur votre portefeuille, agitez quelques billets sous le museau du cerbère. Il les regarde sans appétit : « J'ai peut-être quelque chose qui ne requiert pas d'exorcisme, par contre, pour les toilettes, il faudra aller au bout du couloir. Mais il est encore tôt, vous prendrez bien un verre de rouge ? »

La nuit flâne dans les corridors avec une mine longue et blafarde ; vous admettez la défaite, il ne reste plus qu'à vous tirer une chaise près du comptoir. Le concierge hoche la tête puis disparaît derrière une porte. Abandonné entre les halos feutrés des lampes du hall, vous écoutez les gémissements de l'hôtel, le ronron de la tuyauterie corrodée et les murs qui geignent comme des

vieillards face au vent. Votre hôte revient avec les restes d'une toile d'araignée flottant dans ses cheveux, une bouteille sans étiquette et deux coupes propres serrées entre ses doigts.

Le vin est d'un rouge très profond. Un portugais bien racé. L'ancien propriétaire était un fin connaisseur, un peu contrebandier à ses heures, précise-t-il en vous jetant un clin d'œil. Les gens venaient de loin pour humer l'odeur de sel marin qui se prenait dans les draps de ses lits, écouter ses histoires de pirates locaux et goûter ses bouteilles de vin rouge qu'il gardait serrées comme des dents dans la gueule humide de la cave. Depuis sa mort, c'est une autre histoire.

Vous demandez si la bouteille est à vos frais. En guise de réponse, il remplit un peu plus votre verre et, de sa voix rayée, il se met à vous raconter des histoires sur les fantômes résidents. Du *poltergeist* qui a renversé le buffet ancien rempli de vaisselle en porcelaine au wendigo qui s'amusait à se cacher dans les buissons du jardin pour faire des croche-pieds aux touristes.

Vous avalez une gorgée, le vin a un goût de forêt et de feu de camp qui vous engourdit l'intérieur. Arrivé à la moitié de votre verre, vous ignorez si c'est l'alcool ou les histoires du concierge qui commencent à vous tourner la tête. Vous l'écoutez en hochant la tête, laquelle se languit de ne pas être posée sur un de ces oreillers salins, à l'étage.

Soudainement, vous lui dites que vous aimeriez bien avoir des draps fraîchement lavés pour votre lit.

Un silence.

Après avoir vidé un deuxième verre sans qu'une seule trace de rouge n'effleure ses joues, le concierge incline la tête, défait. La vérité, c'est que l'hôtel n'est pas vraiment hanté, si ce n'est par le bruit des vagues, les jours de vent, mais ce n'est pas le genre de vérité qui attire les touristes.



Ça vous fait quand même un peu sourire et vous réclamez un deuxième verre. Pas un seul petit fantôme, alors ?

Il vous toise d'un regard vitreux. Après un silence hésitant, il vous avoue qu'il est un peu écrivain à ses heures. Il espère écrire un livre sur l'histoire de cet hôtel, hanté selon une légende pêchée dans les profondeurs des marées.

D'un mouvement circulaire, vous agitez le vin qui fait des remous dans votre coupe.

Il se frotte le coin de l'œil, met cartes sur table. Bon, d'accord, la légende, c'est lui qui l'a inventée. Sa voix déborde d'un fiel rendu amer par les mois passés à ravalier la vérité comme de la bile. C'est que les touristes ne passent plus par ici. Et puis, jamais un pirate n'a effleuré les rives de ce village trop tranquille. En fait, même la mer n'attire plus personne. Cette mer grise, jadis farouche, débordante de vaisseaux fantômes et de monstres marins, qu'on avorte de ses créatures et qu'on ternit sans pitié. Alors, pour tuer l'ennui et empocher quelques pourboires, il raconte des histoires aux gens perdus qui franchissent sa porte. « Tout le monde aime les histoires de fantômes. Pas vous ? » demande-t-il. Vous reniflez l'accent d'une supplication enrayée dans ses mots.

Pas vraiment. Vous dites que, habituellement, vous aimez vos nuits sombres et placides. C'est comme ça depuis le début de votre adolescence.

Après avoir passé à travers trois semaines de nuits blanches, emmêlé dans vos draps trempés d'urine. Après avoir passé trop d'heures à ne pas fermer l'œil malgré les pilules, à vous cogner la tête contre le mur, à surveiller la porte entrouverte de votre placard, votre mère qui pleurait, votre père qui écoutait la télé, le volume trop fort vu l'heure, vous en aviez eu assez. Vous aviez aligné vos monstres devant un mur de béton, comme dans les films d'après-guerre, puis vous les aviez abattus à bout portant. Un après l'autre. Le lendemain, vous aviez eu une poussée de fièvre qui a

bien failli avoir raison de vous. Depuis, c'est le vide. La noirceur blottie en boule, comme un chat, dans votre tête. Un sommeil sans rêve, bien sûr.

Voilà des années que vous ne rêvez plus, ajoutez-vous en partageant ce qui reste de la bouteille. Pas que ça vous manque. La noirceur moelleuse de votre sommeil étouffe tout. Depuis, tous les vins, même les portugais racés, vieilliss dans la cave des vieux contrebandiers, ont le même goût, mais, au moins, pas un ectoplasme ne vient gêner votre torpeur et la mer, au plus profond de la nuit, n'est plus qu'un bruit ambiant. Et ce soir vous ne demandez rien de plus. Un peu de repos au bord d'une route tronquée par l'océan.

Les yeux bruns du concierge s'agrandissent. L'air déconfit d'un enfant à qui on refuse la lueur jaune de sa veilleuse lorsque vient l'heure de dormir, trop vieux pour allécher les monstres dormant sous son lit, il vous demande d'une voix tremblante : « Et c'est contagieux, votre fièvre ? »

Vous lui lancez un sourire pointu : « N'importe quoi, finissez votre verre. » La lie du vin se dépose en caillots au fond de votre coupe.

*Effets de cotextualisation dans Insecte de Claire Castillon (essai)*

## Chapitre 1

### Nouvelle brève et effet de cotextualisation

Pour les théoriciens, l'hybridité des genres littéraires n'est pas une préoccupation récente. Dans une scène des plus célèbres de la littérature dix-neuviémiste, Des Esseintes, protagoniste du roman *À rebours*, occupé à cataloguer ses goûts, s'extasie devant cette forme unique et moderne qu'est pour lui la poésie en prose :

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de Des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, selon lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'*of meat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, Des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendrait le *suc cohobe* des centaines de pages... En un mot, le poème en prose représentait, pour Des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. » (Huysmans, 2004 [1884] : 227)

Tirillée entre deux identités, la poésie en prose apparaît à Des Esseintes comme un condensé des caractéristiques les plus nobles du roman et de la poésie, créant ainsi un des genres les plus importants de son époque. À l'image de la poésie en prose, la nouvelle brève inquiète par son hybridité, soit un condensé issu des particularités de la nouvelle classique, flirtant avec l'impact minimaliste du fragment. Mais si la nouvelle brève demeure, un « inquiétant problème », un genre voué à la fluctuation de la forme, où même sa caractéristique la plus fondamentale — sa brièveté — demeure difficile à délimiter, il s'agit d'un objet littéraire dont l'importance n'est pas à négliger. Puisant sa force poétique dans les silences elliptiques du fragment et des voix intimes de la nouvelle, la nouvelle brève met à mal notre conception de ce qu'est un genre en littérature. Mais si celle-ci s'avère un genre dont les frontières ne demandent qu'à être mieux explorées, une étude serait difficile à amorcer sans prendre en compte la forme finale dans laquelle elle s'exprime le plus fréquemment : celle du recueil de nouvelles. De fait, contrairement au personnage qu'elle abrite, la nouvelle brève arrive rarement seule. C'est souvent grâce au recueil

que ce genre laconique vient s'actualiser en tant qu'objet littéraire à part entière. En effet, de la mise en succession de textes apparentés, naît un phénomène particulier, l'effet de cotextualisation, où les silences caractéristiques de la nouvelle brève se trouvent, en quelque sorte, comblés.

Afin d'entreprendre une étude de la nouvelle brève et des effets de cotextualisation entraînés par la mise en recueil, il faudra premièrement se pencher sur les caractéristiques de la nouvelle brève, d'abord pour bien les définir, mais aussi pour montrer en quoi cette dernière se distingue de la nouvelle classique. Une fois ces notions posées au chapitre 1, je m'intéresserai au recueil de nouvelles brèves et à la manière dont s'établit l'effet de cotextualisation au sein de celui-ci. Pour ce faire, je définirai les concepts permettant d'appréhender le fonctionnement de la cotextualisation, question de mieux comprendre son rôle crucial au sein d'un recueil de nouvelles brèves. Au chapitre 2, je proposerai l'étude détaillée des effets de cotextualisation, présents dans le recueil de nouvelles, *Insecte* de Claire Castillon.

Publié en 2006, le recueil de Castillon se présente comme un objet littéraire contemporain, tant dans sa forme que dans les thématiques qu'il aborde. Composé de nouvelles pouvant être qualifiées de brèves, eu égard à leur longueur et à leur poétique, celui-ci rassemble dix-neuf textes distincts. Le recueil dresse un portrait, de manière concise et incisive, des émotions liées aux relations mère-fille. Ainsi, *Insecte* peut être qualifié de recueil-ensemble, par les liens tissés entre mères et filles qui sont explorés sous divers éclairages, le tout offrant un portrait poignant, parfois sordide, mais toujours lucide de l'état de cette relation au sein de la société française contemporaine. Enchaînant discours et motifs qui se ressemblent pour mieux se dissocier, *Insecte* se prête parfaitement à l'étude des effets de cotextualisation.

Il va de soi qu'un mémoire de création ne saurait qu'effleurer un sujet aussi vaste que la poétique de la nouvelle brève et des effets de la cotextualisation en son sein, je m'en tiendrai donc à une principale question de recherche : eu égard au fait que la nouvelle brève demeure elliptique, se tenant au plus près de l'essentiel, la cotextualisation (par le biais de la mise en recueil) permet-

elle de pallier, en quelque sorte, la teneur volontairement fragmentaire du discours propre à ce genre ?

Certes, une telle entreprise soulève des interrogations au sujet de l'effet de la cotextualisation et du recueil de nouvelles. Aussi, en abordant notre problématique, ne manquerai-je pas de toucher à d'autres considérations.

Ainsi, considérant que le recueil de nouvelles rassemble plusieurs instances narratives, lesquelles, selon les règles du genre, sont souvent présentées comme étant solitaires, peut-on affirmer que, grâce aux effets de cotextualisation, le recueil de nouvelles entraîne sa propre forme de polyphonie ? Le recueil de nouvelles de type homogène, lieu par excellence de l'effet de cotextualisation, peut-il être autant porteur de pluralité et de discontinuité qu'un recueil plus hétérogène ? Enfin, si l'effet de cotextualisation se voit généralement attribué aux éléments récurrents du texte, peut-on postuler que le recueil de nouvelles brèves, plein d'ellipses et de silences, parvient à un effet de cotextualisation à partir du non-dit ?

Ces questions permettront d'amorcer une exploration d'un genre littéraire, dont les frontières floues, à cheval entre nouvelle classique et poésie, peuvent paraître intimidantes. Mais je crois qu'une fois cette hybridité apprivoisée, par le biais de l'étude d'un recueil de nouvelles brèves, je cernerai mieux un objet littéraire qui, jusqu'à un certain point, oblige à revoir les fondements du texte narratif, voire à redéfinir, la notion même de récit.

### **La nouvelle classique et sa version « brève »**

Renouvelant les conventions de la nouvelle classique, définie comme : « [...] une forme vouée à la concision, elle relate les événements tambour battant, à moins qu'elle ne se consacre à l'observation d'un moment choisi. » (Grojnowski, 2000: 4), la nouvelle brève peine encore à se faire une place en tant que genre reconnu. Pourtant, au-delà d'une simple volonté de faire court, la nouvelle brève semble une évolution naturelle de l'écriture nouvelle. À force de créer des

récits où on simplifie les structures narratives, fragmente la trame narrative et demeure dans une logique de discontinuité, on tend de plus en plus vers la brièveté. Pourtant, la poétique de la nouvelle brève va bien au-delà de sa brièveté. En effet, le désir de faire court devient rapidement un terrain de jeu pour l'écrivain contemporain, où discontinuité, rupture et discours introspectif peuvent être exploités à fond. En dépit d'efforts pour la définir, la nouvelle brève demeure un genre « en creux », de sorte qu'il faut prendre le temps de le scruter afin d'en saisir l'essence et de comprendre pourquoi il convient de l'appréhender en tant que genre indépendant.

Même si les théoriciens ayant étudié le genre de la nouvelle, tels que Daniel Grojnowski, Michel Lord ou Ingram Forrest, dégagent de plus en plus de manières de définir la nouvelle, il va de soi que le désir intrinsèque des nouvelliers de faire court forme l'assise de l'identité du genre. Comme le révèle l'étude de Carpentier (2007), survolant les caractéristiques principales de la nouvelle littéraire, la brièveté semble sans cesse se présenter comme étant un enjeu majeur du genre. Ce n'est alors pas étonnant que plusieurs auteurs aient voulu pousser le genre jusqu'à sa plus simple expression :

Pour moi, entrer dans un processus d'écriture de nouvelles, c'est choisir de fracturer son écriture. [...] Le nouvellier dans son œuvre de nouvellier [...] est donc délibérément dans le fragment. En ce sens, sa démarche, au sein de la brièveté, et de la discontinuité, annonce formellement l'illimité du monde. (Carpentier, 2007: 16)

Située quelque part entre le fragment et la nouvelle classique telle que définie par Grojnowski, la nouvelle brève transcende la simple contrainte de la longueur, où est exacerbé le potentiel formel de la nouvelle classique pour en faire une :

[...] écriture interruptive, comme écriture par saccades, comme rupture et comme syncope, c'est-à-dire comme une reprise infinie du bref, donc comme discontinuité et fragmentation. (Carpentier : 39)

Née de contraintes éditoriales, où sa concision était avantageuse, la nouvelle brève dépasse ces attentes et s'affirme en tant que genre où l'écriture, réduite à sa plus simple expression, peut gagner en efficacité, en précision, en misant surtout sur la puissance évocatrice de certains mots ou de certaines tournures. Il en résulte un exercice de style exigeant où, comme dans tout genre bref, chaque mot vaut son pesant d'or.

En outre, entourés de multiples silences, ces mots ne peuvent que paraître plus bruyants, créant ainsi un effet de déchirement entre le dit et le non-dit :

Première déchirure, sans doute la plus visible, la rupture marquerait l'enfonçure, la brisure, la coupure, la césure « qui déchireraient un continu d'espace ou de temps, une cohérence sémantique et logique, voire une cohésion syntaxique, à un niveau ou dans un ordre déterminé » : « marque violente d'une limite », « tracement à vif d'un bord qui rompt une forme exposée », la rupture découpe le texte. (Marin, *in* Orace, 2002 : 277)

Pour se révéler en tant que genre, la nouvelle brève s'inspire donc de tous ces effets qui faisaient déjà de la nouvelle un genre laconique, cultivant les silences. En travaillant les ellipses, les fragmentations et la discontinuité, la nouvelle brève s'attaque à la linéarité du texte long, pour en garder uniquement l'essentiel, les mots qui résonnent plus fort en se fracassant contre le silence. Un tel exercice mènerait, de manière empirique, à une schématisation du récit :

Chacune des séquences reçoit bien souvent dans le texte bref, juste assez d'informations pour que le récit soit intelligible, laissant comme dans le vide de grands pans d'informations. (Lord, 1992 : 55)

Une schématisation donc, qui passe particulièrement par l'ellipse, où le sens du texte grandit entre ces espaces blancs qui peuplent la nouvelle brève. Bernard Dupriez définit l'ellipse comme une figure qui consiste :



[...] à supprimer des mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, [...] ceux qui sont exprimés se font assez entendre pour qu'il reste ni obscurité ni incertitude. (2003: 173)

Il s'agit d'une poétique qui, comme on l'a vu, va à l'essentiel. C'est donc à travers une temporalité tronquée, des lieux ou des personnages esquissés en quelques traits que la brièveté se construit. Mais au-delà du minimalisme, les ellipses présentes dans la nouvelle brève peuvent aussi arriver à donner plus d'impact au récit :

Ce sont toujours les choses les plus violentes et douloureuses qui n'arrivent pas à trouver d'expression verbale : le « si » à la fin de la première citation implique une suite qui pourrait être « je ne vois plus ma mère », ou bien, « si j'oublie ma mère » ; le premier « et » ne peut impliquer qu'« il me bat » et le deuxième cache sans aucun doute le rapport sexuel entre le père et la femme ; « avec », alors, cache entièrement la figure de la femme, qui est parfois nommée dans le texte, mais toujours avec peine. (Minelle, 2010: 101)

L'ellipse ne consiste donc pas uniquement en une violence faite aux mots du texte que l'on sabre sans pitié, mais aussi en une violence envers les événements du récit, lesquels, parfois, deviennent si horribles pour le narrateur qu'il n'y a plus que le silence pour les exprimer.

Paradoxalement, les ellipses, ces éléments étouffés tel un vieux secret de famille, ou soufflés à mi-mots, paraissent alors plus forts, plus déconcertants, pour qui se voit déjà confronté aux déséquilibres d'un texte fragmenté.

À l'instar de la nouvelle classique, la nouvelle brève tranche, dès les premiers mots, dans le vif du sujet. Souvent, nous avons à peine le temps de prendre connaissance des personnages et des lieux, ces derniers demeurant souvent schématisés. Cette apparente simplicité dissimule néanmoins une structure complexe, souvent tapie dans les non-dits du texte :

Faire bref n'implique aucune simplification de la structure discursive de la pensée en acte. Bien au contraire. Cela ne signifie pas que le discours dialogique fasse le tour du conflit interne ou externe, mais plutôt qu'il donne des bribes d'information marquées de silences qui parlent, montrant par là non pas la totalité de ce qui cherche à se dire et se raconter, mais plutôt la tension à l'œuvre dans le discours. (Lord, 1992 : 55)

Afin de pallier la discontinuité de sa structure, la nouvelle brève use en abondance de la symbolique et des motifs récurrents, dont la présence contribue à faire surgir le sens du texte. Cet effet sera encore plus marqué dans la mise en recueil, là où les nouvelles brèves auront l'occasion d'entretenir un dialogue entre elles, selon l'ordre qu'on y aura aménagé. Dans « Representative Twentieth-Century Short Story Cycles : Studies in a Literary Genre », Forrest Ingram va jusqu'à identifier une poétique propre au *short story cycle*, où la logique diégétique des textes brefs, une fois mis en recueil, confère une dynamique circulaire. Ainsi, thèmes et motifs reviennent sans cesse, créant un effet totalisant :

The dynamic pattern of recurrent development (which I will call « typically cyclic ») affects the themes, leitmotifs, settings, characters, and structures of individual stories. As these elements expand their context and deepen their poetic significance, they tend to form, together, a composite myth. (Ingram, 1967 : 13)

Par sa forme elliptique et concise, semée d'éléments symboliques, la nouvelle brève se prête ainsi au jeu de la cotextualisation où, sans perdre leur singularité, des textes, mis en commun au sein d'un recueil homogène, s'enrichissent mutuellement.

## **Le recueil de nouvelles**

Au premier coup d'œil, le recueil se définit comme un espace permettant la réunion de textes complets et indépendants les uns des autres :

Chacun possède son propre discours, ses temps forts et sa clôture. Le recueil ne contraint pas les textes à un asservissement à la structure englobante [...]. En dépit de cette fragmentation, de cette discontinuité, il n'en reste pas moins que ces nouvelles, poèmes ou essais forment un ensemble, un ouvrage d'une autre dimension : un livre. (Audet, 2000: 27)

René Audet renchérit :

De cette valse entre autonomie et regroupement naît la fréquente difficulté d'appréhension, de réception de recueils de textes littéraires. Le malaise souvent exprimé lors de la réception de recueils s'explique par la tension entre la discontinuité du texte du recueil et la totalité du livre, les lecteurs tentant de faire émerger le sens global de l'ouvrage. (Audet : 27)

Aussi varié que les textes qu'il abrite, le recueil de nouvelles est un genre qui se décline en différents sous-genres, chacun concevant la mise en œuvre des textes de manières différentes. Au premier abord, René Godenne dégage deux genres de recueils qui se définissent « par l'équilibre entre la discontinuité du tissu narratif et la continuité du tissu thématique. » (Godenne, 1995 : 127-128) Pour sa part, François Ricard identifie d'abord le recueil dit « moderne », où les nouvelles se présentent comme des morceaux isolés, sans souci de relations entre eux. Dans le cas de recueils où la continuité thématique prime, il parle alors de « quasi-romans ». Ceux-ci peuvent être considérés comme « des ouvrages-limites, c'est-à-dire qui offrent les principaux traits du recueil de nouvelles, mais qui sont déjà, en fait, presque du côté du roman [...] » (Ricard, 1976: 131) Le quasi-roman, aussi appelé « recueil-ensemble » est un genre qui s'abreuve de l'effet de cotextualisation, pour venir créer un effet de cohésion:

Dans un recueil-ensemble notamment, chaque nouvelle ayant une place et un rôle déterminé dans la suite des textes possède donc, outre sa signification propre, une seconde signification provenant de son insertion dans l'architecture d'ensemble. Œuvre de tension continuelle, le recueil maintient un équilibre fragile entre la diversité des nouvelles particulières et la cohérence de l'ensemble. (Boucher, 1992 : 14)

À la lumière de ces définitions, situées aux antipodes l'une de l'autre, le théoricien américain Forest Ingram, s'est penché sur le recueil selon la possibilité d'une unité créée par des procédés textuels :

[...] more important by far for determining the special kind of unity a short story has, the dynamic patterns of recurrence and development [...] usually operate concurrently like the motion of a wheel. (Ingram : 20)

Pour Ingram, l'organisation est la principale caractéristique à prendre en considération dans l'appréhension du recueil. En effet, le recueil de nouvelles se caractérise par les nombreuses possibilités qu'il offre de structurer les textes qui le composent. Une fois la structure établie, un dialogue pourra alors s'enclencher entre les différents textes et donnera au recueil une certaine unité, laquelle facilitera sa lecture et son interprétation. Et outre la discontinuité, le recueil se caractérise aussi par sa structure circulaire :

Since short story cycles do not usually have a single multiple-stranded action which must taper of climax and denouement as do most traditional novels, its typical concluding section or sections « round off » the themes, symbolisms and whatever patterned action the cycle possesses. (Ingram : 16)

Puisque la structure du recueil ne tend pas vers une progression narrative linéaire, au sein de laquelle le développement d'un personnage principal doit être mis de l'avant, celle-ci permet aussi au *short story cycle* de donner autant d'espace aux personnages secondaires qu'aux protagonistes :

In cycles, « minor » characters collectively receive as much, if not more, attention than do the « major » protagonists. Character development in a cycle, when it occurs, also follows a typically cyclic pattern. [...] But characters which in a novel would be « minor » figures are often, in a cycle, the center of interest in some particular way. (Ingram : 14)

Pénétrer dans l'univers du recueil de nouvelles, c'est entrer dans le monde de ces êtres silencieux qui peuplent habituellement, qui se tiennent aux coins de la scène narrative. Au sein du recueil, les personnages caractérisés comme étant les protagonistes du cycle doivent plutôt se réaliser par une mise en parallèle avec les autres personnages peuplant l'œuvre. En leur offrant une voix bien définie, le recueil arrive à construire une structure narrative, où la voix des protagonistes doit sans cesse collaborer avec celle des autres pour arriver à se définir.

D'ailleurs, les différentes voix peuplant un recueil de nouvelles ne s'actualisent pas seulement à travers leur parole. Située entre silences et non-dits, la nouvelle littéraire paraît plus loquace au moment où elle est mise en contact avec des textes dans cet espace déterminé qu'est le recueil. Un dialogue permettant donc de remplir les vides sémantiques créés par la présence de la discontinuité du fil narratif naît de l'échange qui s'établit entre les différents discours des textes, c'est du moins ce que soutient Jean-Pierre Boucher :

Il s'agit d'un genre qui, à l'aide de sa forme hautement architecturale, arrive à déclencher un dialogue avec des textes indépendants les uns des autres. Et puisque les textes qui le constituent sont autonomes, le contenu du recueil ne peut qu'être fortement influencé par la fragmentation et la discontinuité. C'est l'aspect narratif des textes qui le composent qui aidera à les unir entre eux, contrairement au roman où la narrativité tend plutôt vers une logique de continuité dialogique : « L'unité d'un roman est au point de départ, sinon donnée, du moins suggérée, ne serait-ce que par l'existence du texte unique. Celle du recueil de nouvelles est au contraire à construire par le lecteur, grâce à une *lecture globale* qui conçoit l'ensemble des fragments comme une totalité donnant un sens à chacun. » (Boucher, 1992 : 14 ; il cite Ingram)

Pareillement à la nouvelle classique, la nouvelle brève se présente très fréquemment au sein d'un recueil. Et cette forme toute particulière se démarque notamment par la polytextualité qu'elle engendre, grâce à la disparité de ses textes :

Le recueil apparaît comme une modalité de publication particulière du champ éditorial. Tout comme le magazine, il constitue la matérialisation d'un régime de polytextualité, où les textes sont contraints à cohabiter pour être publiés, alors que le livre est la forme type

de la monotextualité, où l'adjonction d'autres textes n'est pas requise pour la publication. (Monfort, 1992 : 157)

Abstraction faite des contraintes éditoriales, la nouvelle brève peut bénéficier d'une existence symbiotique au sein d'un recueil. C'est à travers cette union que le recueil peut être à même de créer un effet de pluralité :

Le concept de pluralité prend donc en compte ces multiples effets imprévisibles produits par la coexistence de fictions brèves autonomes. N'est-ce pas ce qu'il faut dire du recueil qu'il peut prendre plusieurs formes et produire de nombreux effets ? (Carpentier, 2007 : 52)

C'est donc par ces disparités, issues de la pluralité du recueil, mais aussi par cette proximité physique des textes que peut naître l'effet de cotextualisation :

Ce constat de cotextualisation suppose que les nouvelles réunies sont l'objet d'un double système de lecture. D'abord, la lecture de nouvelles comme objet singulier, qui actualise une certaine forme d'autonomie de celles-ci; et parallèlement, lecture d'une série, qui met les nouvelles en relation avec leurs voisines et qui fait peser sur chacune d'elles la dynamique d'un mode de rassemblement. (Carpentier : 17)

Comme on l'a vu plus tôt, la nouvelle brève est souvent caractérisée par les ellipses qui la peuplent, lui donnant un aspect laconique, avare de détails. En utilisant la figure de l'ellipse, le recueil est à même de créer un effet de discontinuité, souvent associé au genre et contribuant à conserver l'indépendance des textes qui le composent : « Le type de continuité du recueil ne tient donc pas à un matériau continu, mais à l'interaction des textes, telle que favorisée par une structure discontinue. » (Carpentier : 53) Mais si la discontinuité fait la force et la singularité du recueil de nouvelles, cette accumulation d'informations tues ou énoncées à mi-mots peut parfois créer un manque, voire un malaise, comme le soulignait René Audet (2000 : 27), à l'égard du texte. À l'aide de l'effet de cotextualisation, la fragmentation textuelle pourra être atténuée, enrichissant progressivement la signification des différentes nouvelles. Tout en respectant la

discontinuité du texte, la cotextualisation pourra venir pallier les non-dits, et entraîner les nouvelles d'un même recueil dans un dialogue, où des textes viendront compléter les informations passées sous silence par d'autres. Et afin d'établir cette collaboration toute particulière, la cotextualisation doit se servir des éléments récurrents à travers le recueil, ces points en commun que partagent les nouvelles d'un recueil, tels que les motifs ou les thématiques : « En parcourant le recueil, le lecteur peut repérer des éléments répétés dans plusieurs textes et porter un jugement sur leur similarité, leur parenté positive ou négative. » (Audet : 75)

Ce dialogue entretenu entre les thèmes et motifs des textes d'un recueil est aussi qualifié par André Carpentier d'« intertextualisation interne » :

On sait toutefois que le recueil est plus qu'une série de textes. C'est ce à quoi réfère l'expression « intertextualisation interne ». Or l'intertextualité, comme le dit Genette, résulte d'une intentionnalité productrice. (Carpentier : 56-57)

L'exemple de l'intertextualisation interne illustre efficacement la manière dont l'effet de cotextualisation construit un dialogue entre les nouvelles d'un recueil. Cela est particulièrement présent dans le cas du recueil-ensemble (ou « recueil homogène » pour André Carpentier), pour lequel la présence de la cotextualisation est indispensable à l'interprétation qu'on fera de l'œuvre :

Sur cette question, je dirai donc que les nouvelles composant un recueil homogène semblent entrer en interaction plus directe et plus marquée entre elles que les nouvelles d'un recueil hétérogène. De fait, les nouvelles du recueil homogène se constituent en un sensible textuel ouvrant d'avantage à une interprétation du tout comme une œuvre. (Carpentier : 57)

Que ce soit par la répétition de motifs et de thèmes, ou par des figures de répétition syntaxique telles que l'anaphore, la cotextualisation au sein d'un recueil permet de référencer entre eux les textes d'une même œuvre, et au fur et à mesure que la lecture progresse, d'apporter de nouvelles informations.

Par ces éléments récurrents, l'effet de cotextualisation permet donc d'expliciter certains silences, tout en respectant le laconisme propre au genre, loin des sentiers battus de la linéarité narrative : « Lieu privilégié de l'intertextualité interne, œuvre ouverte dont le sens se modifie au fil de sa lecture, le recueil de nouvelles possède donc plusieurs signes de la modernité. » (Boucher, 1992 : 14)

## **Méthodologie**

Un survol de la nouvelle brève et de sa relation avec le recueil montre comment l'effet de cotextualisation peut naître de la mise en recueil, mais aussi comment celui-ci peut enrichir les textes d'un même ouvrage. Et comme nous l'avons vu plus tôt, si on peut arriver à définir la nouvelle brève comme un espace du court, c'est surtout grâce à la présence de l'ellipse dans le texte. Celle-ci permet, à travers silences et omissions, de trancher dans le vif d'un récit, sans toutefois mettre de côté les éléments que choisit de taire la narration. C'est donc à l'aide de cette figure de style qu'on arrive à créer un texte bref, caractérisé par l'aspect fragmentaire de son fil narratif :

La grande majorité des textes narratifs brefs suppriment certaines expansions ou des portions d'expansion, laissant dans le texte la portion congrue, fragmentaire. Autant que du resserrement, cela représente un puzzle dont l'auteur, ou plutôt le texte, par narrateurs, descripteurs et acteurs interposés, ne donne que des morceaux. (Lord, 1992 : 58)

L'ellipse apparaît donc comme la figure idéale pour aller à l'essentiel :

Mais il est une autre sorte de lacunes, d'ordre moins strictement temporel, qui consistent non plus en l'élimination d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit [...] (Genette, 1972 : 92-93).

Dans *Figures III*, Genette définit trois types importants d'ellipses, qui servent à comprendre les différentes manières que l'on peut employer pour arriver à un texte écourté :



a) Les ellipses explicites [...] qui procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident, ce qui les assimile à des sommaires très rapides, de type "quelques années passèrent" [...] b) Les ellipses implicites, c'est-à-dire celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelques lacunes chronologiques ou solutions de continuité narrative. [...] Elle est surtout non qualifiée, et le restera [...] c) Enfin, la forme la plus implicite de l'ellipse est l'ellipse purement *hypothétique*, impossible à localiser, parfois même à placer en quelques lieux que ce soit [...] (Genette: 140-141).

La nouvelle brève fait souvent œuvre des deux derniers types d'ellipses et, plus fréquemment encore, de l'ellipse hypothétique. Ce type de texte disposant de très peu d'unités de temps et de lieux, les ellipses qu'on y trouve sont rarement soulignées par des marqueurs du type « quelques années passèrent ». Et si le rôle de l'ellipse narrative est d'abord de faire une économie de mots, sa place au sein de la nouvelle brève dépasse cette attente. En faisant une économie d'informations, son emploi vise à taire les choses, contribuant ainsi à faire de la nouvelle brève un espace qui demeure dans les limites du suggestif, où on désire sans cesse en dire beaucoup avec peu :

Ainsi, dans bien des cas, surtout depuis que l'on produit du texte très bref, le narrateur parle souvent à côté ou en dessous, en deçà de ce qu'il a à dire et, en raison de ce facteur "paralogique", la lecture permet surtout une reconstitution du sens de type archéologique, c'est-à-dire qu'elle permet de construire du sens avec des fragments de ruines, des pièces éparses d'un discours. (Lord, 1992 : 59)

La nouvelle brève étant un genre autarcique et avare d'informations, il peut être difficile d'en interpréter toutes les subtilités. Et c'est justement à ce moment que l'effet de cotextualisation peut intervenir, aidant la nouvelle brève à conserver son intégrité en tant que genre de la discontinuité, tout en venant enrichir notre compréhension. Par conséquent, on peut affirmer qu'à la suite de la mise en recueil, l'ellipse narrative nous offre une nouvelle manière d'aborder le sens global de l'œuvre :

Autonome et autarcique, le texte fictionnel construit son propre monde ; la reprise d'un thème ou d'une figure dans une autre fiction est généralement attribuée à l'auteur.

Cependant, l'intention de ce dernier peut seulement être postulée: elle demeure invérifiable et surtout sans totale autorité du texte. D'un point de vue logique, les rapprochements entre des textes ne sont que le fruit d'extrapolations du lecteur se prêtant au jeu de repérer des similarités de nouvelle en nouvelle. (Audet, 2000 : 53)

Le dialogue s'établissant entre les textes arrive à pallier l'absence d'information qu'apporte la structure discontinue de la nouvelle brève. À travers l'étude de l'effet de cotextualisation dans un recueil de nouvelles courtes tel qu'*Insecte*, cette dynamique peut s'avérer de toute première importance. Tout d'abord parce que la brièveté des textes est propice à l'élaboration de scènes introspectives, qui évoluent dans le microcosme de la vie quotidienne. Paradoxalement, les différentes thématiques retrouvées au sein des recueils de nouvelles brèves<sup>1</sup> ont souvent un impact rejoignant un cadre social ou universel, relevant donc plutôt du macrocosme. À première vue, on conçoit la nouvelle comme un genre se trouvant aux antipodes du discours social et de l'essai. Pourtant, grâce à un usage accru de l'ellipse narrative, c'est à travers les non-dits et les sous-entendus du texte que la structure de la nouvelle arrive à faire sentir tout le poids de forces extérieures sur le monde intérieur de ses personnages. On peut même postuler que le choix esthétique rendu par les ellipses offre un caractère plus frappant, voire parfois cruel au récit ; plutôt que d'explicitier ou de définir, on se trouve confronté à l'impact cru du point de vue du protagoniste, dont l'intimité est sans cesse violée par l'intrusion du monde extérieur. De plus, en étudiant les effets de cotextualisation, on peut se demander si, à l'instar des thèmes, des motifs et des réseaux isotopiques d'un texte, les silences générés par les ellipses viennent se répondre les uns aux autres, créant ainsi une sorte de dialogue silencieux autour de ce que les narrateurs refusent de livrer au lecteur.

D'ailleurs, dans le contexte d'une étude visant à observer les relations qu'entretiennent les textes d'un recueil, il serait difficile d'ignorer l'importance des réseaux isotopiques<sup>2</sup>. Selon la définition de Greimas, l'isotopie consiste en un ensemble de données, d'unités de sens :

---

<sup>1</sup> Dans le cas, d'*Insecte* on pourrait, par exemple, parler de la perception qu'a la société face au corps féminin.

<sup>2</sup> Du moins, dans les recueils homogènes tels qu'*Insecte* ou, encore, dans celui que j'ai écrit.

Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique. (Greimas, 1970: 91)

Celles-ci peuvent, notamment contribuer à cet effet de mouvement « circulaire », souligné par Ingram dans son étude du *short story cycle*. Au sein de la nouvelle, les réseaux isotopiques participent à travailler les effets de répétitions dans un texte, tout en lui laissant plus de souplesse :

Cependant, le plus souvent ce terme [isotopie] désigne une redondance d'ordre sémantique, dans la dénotation comme dans la connotation. Cette dénomination est alors quasi équivalente à celle de champ lexico-sémantique; elle est toutefois plus ample et plus souple que cette dernière et permet ainsi d'aborder dans une perspective originale et peu contraignante cet autre domaine. (Lacoye : 1)

Aussi, pour entreprendre une lecture cotextuelle de la nouvelle brève au sein d'un recueil, la notion d'isotopie se révèle-t-elle incontournable, car elle peut aider à mieux comprendre la parenté qu'entretiennent entre eux les textes, de même que les variations de sens d'un texte à l'autre<sup>3</sup>. À travers l'emprunt d'unités sémantiques ou le partage d'un champ lexical semblable, on peut arriver à voir ce qui rassemble, mais aussi ce qui divise chacune des nouvelles d'un recueil. Grâce à l'étude des réseaux isotopiques, on peut également comprendre la manière dont les nouvelles d'un recueil établissent un dialogue entre elles, tout en respectant leurs frontières respectives.

Mais pour arriver à établir ce fameux dialogue, encore faut-il comprendre comment celui-ci peut naître au sein d'un genre riche en silences et en solitudes. Pour ce faire, cette étude ne saurait se passer, sur le plan méthodologique, de la notion d'instance narrative :

---

<sup>3</sup> À cet égard, le titre d'un recueil peut aussi être une indication à ne pas négliger.

Nous considérons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel et simultané, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du temps de la narration, du niveau narratif et la « personne », c'est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement ses narrataire(s) – à l'histoire qu'il raconte. (Genette : 227)

En parcourant le recueil de nouvelles, on peut s'apercevoir que l'instance narrative est l'unité littéraire qui varie le plus souvent :

En raison de sa morphologie, la nouvelle exige la mise en œuvre d'options rapides, immédiatement perceptibles. L'auteur doit viser vite et juste ; il doit aussi motiver les formes qu'il adopte. La maîtrise de l'activité narratrice participe pleinement à la réussite d'un genre voué tant à l'économie qu'à la précision. (Grojnowski, 2000 : 123)

La place importante qu'occupe la narrativité dans le recueil en fait donc un aspect important à étudier :

Le genre de la nouvelle possède certaines caractéristiques qui le distinguent de l'essai et de la poésie, et qui jouent un rôle d'importance dans la réception des recueils de nouvelles. Son trait fondamental réside dans la place centrale qu'occupe la narrativité. Construite sur un canevas narratif, la nouvelle met en place une situation qui évolue vers une autre, différente de la première, le tout dans un espace textuel limité. Des personnages sont impliqués dans divers événements placés dans un cadre spatio-temporel particulier : la nouvelle repose sur le récit. (Audet : 29-30)

Au-delà du souci de précision, le choix de l'instance narrative peut grandement venir modifier les liens cotextuels d'un recueil :

Si les possibilités de points de vue narratifs sont nombreuses, il est plus facile de préciser les choix qui s'offrent à l'auteur quant à l'identité des narrateurs. Un même narrateur peut tout d'abord prendre charge de toutes les nouvelles, gage d'unité au niveau du discours et du sujet. Cas opposés, différents narrateurs peuvent officier dans chacune des nouvelles, qu'ils soient totalement étrangers les uns des autres, ou liés entre eux de quelque manière, cercle d'amis, groupe de convives, habitants d'un même lieu, etc. [...] (Boucher : 116)

Mais si on pense souvent à l'instance narrative nouvelle au pluriel, puisqu'on tend à en rencontrer plus d'une aux détours du recueil, il ne faut pas oublier que la nouvelle brève, en elle-même, est tout d'abord un espace de solitude et les instances narratives qu'elle abrite ne font pas exception :

Là, très souvent, la syntaxe quinaire conventionnelle s'estompe au profit d'une présence massive de la fonction évaluative d'un narrateur « je » qui s'autoévalue et interroge aussi, à travers les formes du langage et de l'expression, l'ensemble de la société dans laquelle il se trouve. (Lord, 1997, *in* Lord et Carpentier : 120)

De fait, les narrateurs de la nouvelle brève se retrouvent si souvent seuls face à leur propre vision du monde, confinés à un espace claustrophobe, que l'on peut qualifier leur discours de monologique :

Il y va, si l'on veut, d'une forme de monologisme généralisé, qui freine ou censure toute tentative de dialogisme, c'est-à-dire toute forme de relation conflictuelle légitime et irrésolue entre acteurs ou avec le monde. Le texte est réglé, normé, codifié selon une seule et même règle doxologique dominante. (Lord, 1997: 115)

Au sein de l'espace narratif bref, on laisse peu de place à un dialogisme mêlant différents points de vue dans un même texte. De manière à mettre en place un lieu intimiste et introspectif, fidèle au genre bref contemporain, on doit limiter le nombre de voix au sein d'un texte, réduisant celui-ci à une seule, dont la focalisation resserrée vient bâtir toute la signification de l'univers qui l'entoure:

À la limite, le monologisme nie l'existence en dehors de soi d'une autre conscience, ayant même droit, et pouvant répondre sur un pied d'égalité, un *je* égal (tu). [...] Le monologue est accompli et sourd à la réponse d'autrui, ne l'attend pas et ne lui reconnaît pas de force décisive. Le monologue se passe d'autrui, c'est pourquoi dans une certaine mesure il objective toute la réalité. (Todorov, 1981 : 165)

Le monologisme porte donc en lui-même ses propres limites. Si l'originalité de la nouvelle brève se trouve dans sa capacité à bâtir un univers teinté, voire même tyrannisé, par une seule instance narrative, on se retrouve souvent contraint à aller voir plus loin si on veut arriver à renouveler ou enrichir les informations données à travers le récit. En effet, s'il est présent dans la nouvelle, le dialogisme, qui contribue à varier les points de perspectives d'un récit, se retrouve souvent sous une forme très restreinte, écrasée par ce «je» qui avale tout sur son passage. C'est en allant faire un tour du côté du recueil qu'une forme de dialogisme pourra véritablement s'installer entre les lignes de ces récits lapidaires: « Le discours de l'auteur [de roman polyphonique] est un discours à propos d'un autre discours, un mot avec le mot [...] »<sup>4</sup> À nouveau, c'est grâce à l'effet de cotextualisation que les îlots isolés qu'incarnent les nouvelles brèves pourront se frayer un canal de communication entre elles. À travers différents réseaux isotopiques, les textes pourront engager un dialogue, échanger des références avec leurs homologues, pour enfin former une communauté d'instances narratives collaborant au sein d'une même espace littéraire.

Comme on l'a vu dans le cas du *short story cycle*, les différentes instances narratives d'un recueil sont souvent inter reliées par différentes thématiques ou motifs, faisant d'elles une « communauté » dialogique. Or, ce qui fait la force du recueil, c'est cette capacité à respecter l'espace diégétique de chaque instance narrative, et à leur conférer une autorité propre au récit. Ce faisant, chaque nouvelle viendra renouveler cette vision autarcique à travers un réseau de communication, où ces voix, peu à peu, se font écho et se rejoignent. Selon Ingram, cette communauté narrative peut même aller jusqu'à incarner le protagoniste du recueil : « However this community may be achieved, it usually can be said to constitute "the central character" of a cycle. » (Ingram : 16) Plutôt que de laisser un seul personnage dominer l'espace diégétique, c'est l'ensemble des voix du recueil qui viendra contribuer à construire l'effet de pluralité recherché par le recueil de nouvelles brèves. Traversant les différentes instances narratives, l'effet de cotextualisation contribuera à évoquer une mosaïque narrative. L'étude des instances narratives du recueil de nouvelle n'est donc pas une simple épreuve de décorticage, où chaque narrateur

---

<sup>4</sup> Stolz, Claire, Fabula, La recherche en littérature, *Atelier de théorie littéraire: dialogisme*, consulté le 7 septembre 2013, <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>.

doit être séparé des autres afin d'être mieux étudié. Il s'agit plutôt d'un travail collaboratif, où le partage d'informations entre les récits demeure au sein de l'entreprise dialogique. Si une des forces de la nouvelle littéraire contemporaine, et encore plus de la nouvelle brève, est cette capacité du texte à se replier sur lui-même et à explorer les facettes introspectives de l'esprit humain, la force du recueil semble être celle de rassembler ces voix de manière à en faire une communauté dynamique, vivante, enrichie par une multitude de points de vue, ayant profité du luxe de demeurer indépendant, fidèle à leur propre vision du monde.

Mais on ne saurait conclure cette étude des instances narratives sans s'intéresser à la focalisation et aux effets narratifs engendrés par celle-ci. De fait, le choix de la focalisation de la nouvelle brève amène souvent les instances narratives à créer des ellipses et des discontinuités dans les tissus narratifs, en omettant ou en ajoutant des éléments, selon le point de vue adopté et cela, particulièrement par le biais de la paralipse :

Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importantes du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur. (Genette : 212)

Mais aussi à travers la paralepse :

L'altération inverse, l'excès d'information ou paralepse, peut consister en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe [...] (Genette : 213)

Ces effets de focalisation permettent à la nouvelle brève de faire court, tout en fournissant des pistes suffisantes pour saisir l'univers claustrophobe auquel on se retrouve confronté :

Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble. (Genette : 211)

À travers la lecture d'un recueil, on est souvent appelé à pallier les informations manquantes par la récolte des « indices » (cité dans Genette : 213) : « Cet excès de l'information implicite sur l'information explicite fonde tout le jeu de ce que Barthes nomme les *indices*. » (Genette : 213) Une fois observée à côté d'autres nouvelles, la focalisation d'un personnage, évoluant dans un univers privé, peut finalement être enrichie du point de vue des autres voix de cette communauté de dialogues restreints qu'est le recueil. À l'image de la mosaïque, où plusieurs images réalisées en elle-même, mais limitées par un cadre précis, viennent se joindre pour créer un tout nouveau tableau, contribuant à enrichir notre compréhension de chaque image, l'étude de la focalisation, et des ellipses qu'elle engendre, peut permettre de mieux comprendre la manière dont chaque nouvelle traite les thèmes et les motifs formant l'effet de cotextualisation du recueil. En mettant côte à côte les différents points de vue qu'adoptent les narrateurs face à un même motif, l'étude de la focalisation nous amène donc à percevoir le recueil pour ce qu'il est, c'est-à-dire une vaste mosaïque, où les regards distincts se rassemblent pour former un portrait plus vaste et plus coloré, d'un sujet semblable. L'avantage de cultiver une variété de focalisations au sein du recueil est de permettre au lecteur d'examiner un objet sous une grande variété d'angles et d'éclairages, permettant ainsi une compréhension plus nuancée d'un même sujet.

La cotextualisation au sein du recueil est une notion qui touche, et enrichit, tous les éléments qui donnent sa force au genre de la nouvelle littéraire. À travers une étude du recueil de nouvelles *Insecte* de Claire Castillon, qui sera abordée au chapitre 2, il sera pertinent de s'interroger sur la manière dont les effets de cotextualisation peuvent naître à travers ses différents textes. Et si *Insecte* peut être considéré comme un recueil-ensemble, où les nouvelles rassemblées partagent d'emblée une même thématique, une étude de l'effet de cotextualisation ne peut qu'enrichir l'interprétation de l'œuvre et de sa structure.



## Chapitre 2

### Effets de cotextualisation dans *Insecte* de Claire Castillon

Lire *Insecte*, c'est parcourir une vingtaine de nouvelles brèves qui posent autant de regards qu'elles font traverser d'univers, lesquels finissent toujours par se rejoindre malgré leurs disparités. De l'atmosphère étouffante de la chambre d'hôpital au centre commercial bondé, en passant par l'intimité du domicile familial, le recueil de Castillon explore sur un ton grinçant les relations difficiles entre mères et filles. Alternant entre le regard du sujet mère et celui du sujet fille, le recueil se construit autour d'un motif récurrent, annoncé dès la quatrième de couverture: celle des relations difficiles unissant mère et fille. Cette thématique est confirmée dès la première nouvelle du recueil, *J'avais dit une*, où la maternité prend immédiatement une tournure étrange, voire même problématique. Elle est finalement bouclée à travers la nouvelle finale, *Dix opérations en dix ans*, où la nature de la relation d'une mère malade avec sa fille est remise en question. On est donc à même de comprendre qu'il s'agit d'une œuvre dont la structure reste conforme à la conception du recueil thématique, tel que défini par Jean-Pierre Boucher :

Le recueil thématique regroupe [...] des nouvelles [...] autour d'un thème particulier, qu'un titre général a d'ordinaire pour fonction de proclamer. [...] La structure du recueil est ici plus évidente, l'ordre des nouvelles visant un but précis.» (Boucher, 1992 : 15)

En effet, la structure d'*Insecte* représente bien cette idée de recueil thématique, où chaque nouvelle entre en relation avec les autres dans le but de créer un effet de communauté par lequel chaque texte vient faire suite aux autres.

Puisque le recueil de nouvelles brèves s'avère tout d'abord un genre avare d'information, le paratexte, ici la description de la quatrième de couverture, permet au lecteur de confirmer la thématique qui le régit. Au fil du recueil, l'influence de cette thématique centrale, présentée par

la quatrième de couverture, sert de fil d'Ariane à une œuvre variée, donnant ainsi une signification commune aux univers des récits présentés tour à tour :

Les seuls éléments propres au recueil sont ceux du paratexte: titre, préface/postface, table des matières, etc., éléments qui ne sont d'ailleurs ajoutés qu'après le travail d'assemblage. (Audet, 2000 : 27)

De ce fait, le recueil de nouvelles demeure un objet littéraire qui ne se laisse pas facilement apprivoiser. Cela est encore plus vrai, lorsqu'on étudie le recueil de nouvelles brève, cernées par des définitions encore imprécises. Entreprendre la lecture d'une nouvelle exige souvent d'entrer dans un récit qui n'a pas attendu pour commencer et qu'il faudra sans doute quitter avant de pouvoir le saisir entièrement, pour aller à la rencontre de nouveaux univers. Aussi paraît-il important de s'arrêter non seulement à la manière dont le texte se présente, mais aussi à cette volonté de créer un récit arborant les multiples facettes d'un univers empreint de cohésion. En se penchant sur les éléments fondamentaux du recueil de nouvelles brèves, on est à même de comprendre, peu à peu, le portrait discontinu, certes, mais tout de même cohérent, qu'il souhaite offrir à son lecteur.

### **« J'avais dit une » ou la maternité conditionnelle**

« J'avais dit une » met en scène une protagoniste, narratrice du récit, qui raconte comment, après avoir marié l'homme qui lui avait promis une « jolie vie » (*Insecte*, 2006 : 9), semble convaincue d'avoir tout ce qu'il faut pour être heureuse. Après s'être rencontrés lors d'un voyage en Iran, les personnages décident rapidement de se marier et de s'installer en ménage dans une maison avec un jardin. En apparence, la narratrice semble avoir obtenu la jolie vie dont elle rêvait, et cela, malgré les angoisses de se faire attaquer chez elle qui la taraudent et qu'elle tente de dissimuler à son mari. Cependant, tout bascule lorsque, malgré sa réticence, son époux lui fait part de son désir d'avoir un enfant. La narratrice résistera un moment mais, cédant à la crainte que son mari aille en faire un ailleurs, elle finit par céder, mais impose une condition : avoir une fille et

seulement une. Son mari accepte, et la narratrice tombe rapidement enceinte. Or les choses se compliquent au moment où elle apprend qu'elle attend des jumelles. Hantée par l'appréhension d'un avenir trop lourd, elle donne naissance aux jumelles et les élève dans un détachement inquiétant, irritée de voir sa jolie vie ruinée par ce deuxième enfant. Au bout du compte, elle décide de faire respecter le contrat initial en jetant l'une de ses filles par la portière de sa voiture en mouvement. Elle justifie ce meurtre en rappelant que si elle avait accepté d'avoir une fille, elle avait cependant accepté d'en avoir une seule.

Servant d'ouverture au recueil, cette nouvelle pleine de violence sournoise donne rapidement le ton à l'ensemble. Comme le veut la poétique propre à la nouvelle brève, qui désire entrer dans le vif du sujet avec le moins de préambule possible, dès les premières lignes, on se trouve face à une figure bien particulière : celle d'une femme, jeune mariée, qui n'est pas encore mère. Cependant, celle-ci deviendra, malgré elle, une figure maternelle. La maternité de la protagoniste est aussitôt représentée de manière conditionnelle, à travers les modalités qu'elle impose à son mari, lorsque celui-ci lui demande d'avoir un enfant :

[...] alors j'ai accepté de devenir mère, mais j'ai négocié. J'ai prévenu que je n'en aurais qu'une. Il a eu l'air étonné, mais c'était comme ça, j'acceptais par amour pour lui, mais à la condition d'avoir une fille. (*Insecte* : 10)

La maternité se voit donc abordée tel un phénomène que l'on peut contrôler selon ses désirs. En imposant ses conditions, la narratrice demeure fidèle à cette idée de contrat qu'elle impose à son mari dès leur rencontre, par cette promesse d'une jolie vie. Et à cette maternité conditionnelle vient rapidement s'opposer la figure des jumelles monstrueuses, cette présence dédoublée qui brise la promesse d'une jolie vie désirée par la narratrice. Lorsqu'on lui annonce qu'elle attend des jumelles, la figure maternelle se sent aussitôt assaillie par des images d'enfants difformes :

J'ai tout de suite demandé si elles n'étaient pas siamoises ; l'idée d'avoir deux enfants joints par l'épaule, le pied ou la rate me répugnait. Beaux comme on était, mon mari et moi, je nous voyais mal supporter un tel fardeau [...]. (*Insecte* : 11)

Au-delà de la répugnance qu'entraînait l'idée du contrat rompu en donnant naissance à deux filles au lieu d'une seule, la figure du monstre, caractérisée par ces siamoises s'oppose, voire compromet l'image de perfection du couple projetée par le discours de la narratrice. Car, même en apprenant que les jumelles sont, en fin de compte, normalement constituées, la narratrice ne cesse d'être hantée par cette figure monstrueuse, craignant ce que deviendront ses filles plus tard : « Deux filles, quelle histoire, et quelle angoisse d'envisager leurs petits trafics à l'adolescence ! » (*Insecte* : 12)

Or, à partir de cette grossesse se met en place le réseau isotopique de la fusion funeste. Il est d'abord issu de l'image des deux siamoises jointes à l'épaule, puis va jusqu'à rejoindre la relation qui s'établit ensuite entre la figure maternelle et ses enfants. Ce réseau isotopique trahit une angoisse par rapport à la maternité : celle d'être à jamais attachée à ses filles par un lien indissoluble. Pour la narratrice de « J'avais dit une », il s'agit d'un lien fondé sur l'entente contractuelle qu'elle a fait avec son mari et qui l'unit à des filles dont elle n'a jamais vraiment voulu :

Les enfants, ce n'est pas ma spécialité, mais ç'a bien failli le devenir. Vous imaginez ? Une femme de presque quarante ans contrainte de tenir tête à deux pleureuses du jour au lendemain? (*Insecte* : 11)

Rapidement, l'idée de la maternité menacée par ces jumelles monstrueuses, instaure le réseau isotopique de la fusion funeste qui contamine progressivement le discours de la narratrice. Du coup, celle-ci va attribuer l'échec de sa jolie vie à cette union forcée avec ses fille, ce qui culminera avec le meurtre d'une de ces « pisseuses » (*Insecte* : 11). D'ailleurs, le meurtre semble la seule solution à cette prison terrifiante qu'est la fusion entre le parent et ses enfants. De même, le réseau isotopique de la fusion funeste finit par régir la conception que se fait la narratrice de sa vie avec ses filles. Les conditions initiales de sa maternité étant donc brimées, la narratrice ne

peut que tenter, tant bien que mal, de se détacher de ces enfants : « Elles ont grandi joliment, on les regardait dans la rue, on me posait des questions complètement idiotes auxquelles je répondais à côté. » (*Insecte* : 12)

Malgré l'affection et même l'admiration qu'inspirent les jumelles aux passants, la protagoniste ne peut ignorer l'agacement qu'elles lui inspirent car, selon elle, elles n'auraient jamais dû naître. Confrontée à la menace d'une crise d'adolescence que traverseraient tôt ou tard les jumelles, la narratrice ne peut que tenter de se détacher du mieux qu'elle peut de ses enfants, au point de refuser d'incarner une des ultimes représentations de la maternité, celle de l'accouchement : « Je n'allais pas raconter dans quel ordre elles étaient nées ni si j'avais eu mal, d'ailleurs je n'en savais rien, je dormais. » (*Insecte*: 12) En refusant de se remémorer la naissance de ses enfants, la narratrice souhaite se dissocier de ses filles, renforçant du coup le réseau isotopique de la fusion funeste.

À la clôture du récit, le drame que constitue le meurtre d'une des jumelles paraît ironique face au funeste destin fusionnel unissant la mère à ses filles : « J'ai ouvert la portière et j'ai jeté celle du dessus sur le périphérique. Et j'avoue ne pas être très contente de mon geste parce que j'ai jeté la plus sage. » (*Insecte* : 13). De fait, en tentant de rétablir le contrat conclu plus tôt, la narratrice n'arrive qu'à assassiner l'enfant qui aurait pu se rapprocher de la perfection tant recherchée par elle.

Certes, ce meurtre paraît d'abord le fruit d'une impulsion soudaine ; pourtant, l'ombre de celui-ci se dessine dès l'ouverture de la nouvelle, laquelle donne toute la place au discours d'une narratrice pas encore mère et annonçant, sur un ton convenu, ses plans de vie d'épouse : « Quand j'ai connu mon mari, il m'a promis une jolie vie. » (*Insecte* : 9) En quelque sorte, la boucle est bouclée.

Puisque la nouvelle brève reste un espace caractérisé selon André Carpentier par le déséquilibre et la rupture, la présence du motif du contrat ne peut que devenir le symbole d'une précarité à venir :

L'écriture nouvellière renvoie à l'hétérogène et à la rupture fragmentaire. À chaque nouvelle correspond une forme, un défi. À chaque nouvelle, aussi, son interruption. De fait, l'écriture nouvellière implique le principe d'une discontinuité qui accueille incessamment la diversité - formelle, thématique, etc. (2007 : 19)

En tant que genre de la discontinuité, la nouvelle brève se caractérise souvent par de brusques cassures dans la trame narrative. Fidèle à l'image de la narratrice de « J'avais dit une », qui désire une existence empreinte de continuités convenues et dont les plans sont brisés par l'arrivée des jumelles, la structure du genre bref contribue à fragmenter tout équilibre qui pourrait s'installer dans le récit, de manière à créer une tension narrative. Dans « J'avais dit une », c'est tout particulièrement le motif du contrat, annoncé dès l'incipit, qui fait écho à la fragilité du récit nouvellier. On peut d'ailleurs identifier dès la première page les brèches dans la psyché de la narratrice, brèches qui annoncent les « trahisons » subséquentes :

Nous nous sommes mariés chez mes parents [...] avant de nous installer dans une maison avec jardin, dont on disait qu'elle ressemblait à un cottage anglais. Les soirs où l'on buvait du vin en dînant, je faisais part de mes craintes à mon mari : un homme cagoulé pénétrait dans ma chambre par la porte-fenêtre. Mon mari me couchait en promettant de faire installer des volets, mais bien sûr, au matin, tout était oublié. (*Insecte* : 9)

Au cœur de la poétique de la discontinuité, l'ellipse implicite, et non de ce qui est énoncé par la narratrice, suggère la catastrophe à venir. En effet, c'est entre les images convenues du mariage chez les parents, de la maison avec jardin et du dîner où l'on boit du vin, que l'insolite surgit tout à coup entre les lignes du discours, notamment par l'intrusion de l'homme cagoulé que craint la narratrice.

Ce fantasme morbide s'oppose à la personne équilibrée que la narratrice tente de présenter à son narrataire : « Je suis d'une nature assez peu angoissée, d'ailleurs, les hommes ont toujours apprécié ma placidité. » (*Insecte* : 9) Le discours paradoxal de l'instance narrative se lit aussi dans les justifications que celle-ci parsème tout au long du récit, suggérant toujours la fameuse promesse brisée à l'origine de son crime : « Je ne juge personne, mais je le reconnais [...] » (*Insecte* : 10) ou « Je n'ai pas avoué que c'était du faux, ça ne les regardait pas. » (*Insecte* : 11) Puisque le mensonge teinte l'ensemble du discours narratif, l'ellipse implicite pallie en quelque sorte le manque et colmate les fissures qui se forment peu à peu dans le discours :

Je n'ai ni profession salariée ni chien, afin d'être entièrement disponible pour lui. Et puis, je ne sais pas ce que vous en dites de votre côté, mais j'ai ma petite idée sur les occupations d'un homme seul en voyage. (*Insecte* : 10)

À travers cette figure d'épouse « parfaite », entièrement dévouée à son mari, que se targue d'être la narratrice, on devine les angoisses de cette dernière quant à la précarité de toute promesse. L'important, semble-t-il, consiste à maintenir les apparences :

J'ai été gâtée, j'ai même eu un collier. Vous savez, ces colliers, comment les appelle-t-on, des rivières, je crois, avec diamants en toc, bien sûr, il n'allait pas m'en offrir des vrais, mais ça faisait illusion ! (*Insecte* : 11)

À l'instar du collier que lui offre son mari, la narratrice enfle les clichés comme des perles sur un fil, créant ainsi un effet d'accumulation. Paradoxalement, ces clichés ne feront que renforcer les perceptions morbides gouvernant son quotidien : « Plus que quatre jours seul, et madame est trompée. » (*Insecte* : 10) À travers les craintes qu'exprime la narratrice, les ellipses implicites, prenant ici la forme de paralipses, montrent la rigidité de son caractère, qu'elle tente en vain de dissimuler :

Beaux comme on était, mon mari et moi, je nous voyais mal supporter un tel fardeau, d'autant qu'avec lui, si peu bricoleur, ça n'aurait pas été une sinécure de fabriquer une poussette ou un lit aux bonnes dimensions. (*Insecte* : 11)

Parmi les considérations superficielles de l'instance narrative telles que l'angoisse de voir son mari se révéler au monde comme mauvais bricoleur, rompant à nouveau le cliché de la famille parfaite, on note l'insistance avec laquelle celle-ci tente de convaincre son narrataire de l'abjection que constitue la présence des jumelles dans sa vie.

La figure centrale de cette nouvelle reste donc caractérisée par sa conception de la maternité en tant que clause contractuelle ; elle oscille sans cesse entre le respect d'un contrat fantasmé à partir d'images d'Épinal et la justification de ces moments où elle agit telle une névrosée. Tout au long de la nouvelle, l'instance narrative se construit un discours au dialogisme restreint, caractéristique de la nouvelle brève où, à l'opposé de la narration polyphonique, la prise en charge du récit se fait par une figure unique, de sorte que la focalisation demeure ici hautement subjective :

L'architecture de la nouvelle : concision, intensité, économie de moyens narratifs pour en arriver à la vision la plus immédiate, la plus complète et en même temps la conscience que cette vision débouche sur le non-dit, sur l'indicible, sur la douloureuse impossibilité de faire coïncider le signifié du discours avec la réalité, qui sera toujours en deçà, ou au-delà. (Paratte, in *Whitfield et Cotnam*, 1993 : 29)

Quant au narrataire, il se révèle peu à peu, au fur et à mesure que le récit se met à ressembler à une confession faite à une figure d'autorité : « Il faut me comprendre, j'avais prévenu mon mari [...] » (*Insecte* : 13). À cet égard, la présence de modalisateurs exprimant la négation donnent lieu à des aveux invariablement implicites : « je ne veux pas », « n'est pas net » (*Insecte* : 13), ce qui met l'accent sur ce jeu discursif entre accusateur et accusé :



Même mon mari, qui passa pour un saint, les a surnommées les pisseuses, je ne veux pas faire de délation, mais je tiens à préciser que le chenapan rapporteur n'est pas net dans l'affaire. (*Insecte* : 11-12)

À cause de cette tendance qu'a le discours de la narratrice à hésiter entre un ton qui évoque la confession (« [...] je ne juge personne, mais je le reconnais. » [*Insecte* : 10]) et celui visant l'accusation des autres personnages (« Jusque-là on s'était débrouillé avec la berline de mon mari, mais il avait choisi son jour pour être en déplacement, je vous jure ! » [*Insecte* : 12]), le narrataire (ce « vous » tout au long du texte), s'efface peu à peu pour être dominé par le « je », qui s'approprie tout le discours, sans attendre de réponse. D'ailleurs, comme le souligne Michel Lord, au sein de la nouvelle, c'est souvent en passant par un dialogisme restreint que le conflit se construit à même le récit :

Faire bref n'implique aucune simplification de la structure discursive de la pensée en acte. Bien au contraire. Cela ne signifie pas que le discours dialogique fasse le tour du conflit interne ou externe, mais plutôt qu'il donne des bribes d'information marquées de silences qui parlent, montrant par là non pas la totalité de ce qui cherche à se dire et se raconter, mais plutôt la tension à l'œuvre dans le discours. (Lord, in *Whitfield et Cotnam* : 55)

Le discours névrosé de la narratrice, laquelle cherche à justifier son meurtre par la présence de monstres menaçant l'intégrité de son existence, fait que l'essentiel du conflit du récit réside dans l'intransigeance de la protagoniste face au « contrat », plutôt qu'à travers la diégèse. Et parce que l'instance narrative évolue dans un univers discursif au dialogisme restreint, le contrat du départ n'est plus échange, mais motif obsessionnel : « [...] je n'ai pris personne en traître, j'avais dit oui, d'accord, mais j'avais dit une. » (*Insecte* : 13) Cette déclaration finale, en plus de confirmer l'instabilité mentale de la narratrice, et, ironie suprême, de venir en appui au réseau isotopique de la fusion funeste, oblige la figure maternelle à conserver une de ses filles, là où la logique du récit exigerait un refus total de la maternité.

Dans l'espace restreint de la nouvelle brève, la répétition du titre dans l'excipit peut renouveler le sens de celui-ci en peu de mots. Ici, cette répétition rappelle le fil conducteur du récit, c'est-à-dire cette promesse brisée qu'on a faite à la narratrice et qui fait d'elle, au sein de son discours intime, la véritable victime du récit. À travers ses angoisses, l'instance narrative crée un motif on ne peut plus menaçant, celui de l'enfantement monstrueux qui ne peut que fracasser le scénario parfait dont rêvait la narratrice.

### **« Un anorak et des bottes fourrées » ou Une maladie du cœur**

Dans cette troisième nouvelle du recueil, on favorise la voix de la fille au détriment de celle de la mère. Le récit se voit ainsi pris en charge par une jeune narratrice accompagnée par sa mère cancéreuse au centre commercial, pour acheter des vêtements en vue de la saison froide. D'un point de vue intimiste, le récit met l'accent sur la honte et la détresse que ressent la fille face aux regards que les autres posent sur sa mère souffrante, alors qu'elles parcourent les magasins. Pendant ce temps, la mère de la narratrice semble vouloir faire plaisir à sa fille et partager un dernier moment de complicité avec elle. Cependant, cette intention est éclipsée par les angoisses et la colère de la narratrice qui, tout au long du récit, fustige sa mère, l'accusant d'imposer sa maladie à sa famille et même aux vendeuses des boutiques qu'elles visitent. La narratrice va jusqu'à accuser sa mère de ne pas cacher suffisamment son état, critiquant le maquillage qui n'arrive pas à camoufler son teint maladif ou la « poche à suint » (*Insecte* : 24) trop visible. Du coup, la séance de *shopping* se résume à un tiraillement entre la figure de la mère cancéreuse et celle de la fille qui souffre intérieurement de cette mort imminente. Finalement, à la suite de l'achat d'un anorak et de bottes fourrées en vue d'un hiver que sa mère ne traversera pas, la narratrice sent que la mort, et du coup la séparation d'avec sa mère est proche. L'expression d'un désespoir soudain chez la fille constitue la chute de la nouvelle.

Dans ce récit, on se trouve confronté à la figure de la mère malade, soumise au regard d'une figure d'adolescente belliqueuse face à la maladie qui attaque le corps de sa mère. Ici, la figure de la mère malade représente en elle-même les craintes alimentant le discours de la narratrice :

Elle m'énerve avec son cancer, elle n'a pas idée. On lui a d'abord prescrit quelques rayons, ça ne devait pas être méchant. Finalement, on lui a fait neuf chimiothérapies. À force de s'écouter, comme dit papa, elle a laissé s'installer la maladie. (*Insecte* : 23)

Pendant que l'adolescente juge et observe, en guise de réponse, la mère semble entrer dans une phase de déchéance physique: « Elle a envoyé sa tête en vacances, c'est facile à nous de nous débrouiller avec son corps dégoûtant. » (*Insecte* : 27) De son côté, la fille prend, dès les premières lignes du récit, le rôle de l'enfant cruelle qui n'a que faire du corps malade de sa mère et qui revendique sans cesse son indépendance, malgré la mort imminente qui rôde :

De toute façon, je déteste quand maman me gâte, ça me donne envie de pleurer, même quand elle n'était pas malade je n'aimais pas ça, cette impression de lui avoir fait partager un moment de ma journée, ce qui pour moi n'est rien que du profit, et pour elle un peu de détente et d'oubli. Mais elle ne veut pas rentrer [...]. (*Insecte* : 26)

Cependant, cette figure de la fille cruelle, adolescente de surcroît, reste empreinte d'ambiguïté. Alors que la mère désire gâter sa fille pendant qu'elle le peut, la fille semble incapable de composer avec le sens de cette action, et répond à sa mère par la colère et l'amertume, plutôt que par la tristesse qu'elle vit intérieurement. D'ailleurs, c'est son attachement à la figure de la mère, plutôt qu'une simple impulsion cruelle envers elle, qui crée la tension du récit : « La mère de ma copine, quand elle a eu son cancer, elle n'en a pas fait une histoire, et aujourd'hui elle est guérie. » (*Insecte* : 26) Pour la jeune narratrice, le cancer paraît encore comme une maladie dont on peut toujours revenir. À partir de cette ambiguïté, la figure de la fille, prise entre la naïveté, les craintes de l'enfance, l'amertume et la colère de l'âge adulte, devient monstrueuse : « Avance, c'est toi qui as voulu sortir et maintenant tu traînes ! » (*Insecte* : 23)

Ainsi, de ces deux figures partageant les affres d'une seule et même maladie, émerge le réseau isotopique du féminin monstrueux, qui se profile tout au long du texte. Le féminin, représenté par les figures de la mère et de la fille, affiche des caractéristiques qui installent entre ces personnages une dynamique proche de celle qui unit la victime à son bourreau.

Dans « Un anorak et des bottes fourrées », la fille incarne la monstruosité à travers cette cruauté adolescente, colérique, impulsive et ambiguë, laquelle façonne son discours. De son côté, la mère incarne le monstrueux par son corps malade, mais qui s'entête à bien paraître malgré tout : « Le maquillage ne prend plus sur son teint jaune, mais elle s'acharne, alors elle en met trop [...] » (*Insecte* : 24). Tyrannisée par sa fille, la mère se voit bientôt condamnée à incarner la monstruosité, à défaut de guérir :

Elle me demande si elle peut retirer sa perruque, la chaleur lui fait gonfler la tête, elle va mettre un foulard. Elle se cache comme elle peut derrière un arbre et remplace ses faux cheveux par un turban mal noué. (*Insecte* : 27)

Le motif du monstrueux prend ici vie à travers le regard de l'instance narratrice, pour qui le corps maternel, miné par la maladie, semble être une anomalie, aussi inacceptable que l'idée même de la mort. En outre, plus la fille tente de convaincre sa mère de dissimuler sa monstruosité, plus celle-ci s'entête à surgir, notamment sous la forme d'une tête gonflée par la chaleur. La tension narrative se joue alors sur une tentative de normalité vouée à l'échec ; la mère n'arrive plus à cacher les traces du mal qui la ronge :

Du coup, elle n'a plus un cheveu sur la tête et sa perruque la démange, alors souvent elle la retire, on lui a dit que ça nous choquait un peu parce que son crâne est gênant [...] » (*Insecte* : 23-24)

De son côté, la jeunesse et l'immaturation caractérisant la figure de la fille cruelle, mêlées à un refus obstiné de la mort et de la peur de mal paraître en public, suggèrent à nouveau le motif du monstrueux. Au fil du récit, le réseau isotopique du féminin monstrueux se tisse donc à partir du regard d'une adolescente, coincée entre l'image parfaite qu'elle veut projeter et l'affection

qu'elle porte à sa mère, dont le corps se transforme sous ses yeux en une chose monstrueuse et effrayante.

Finalement, « Un anorak et des bottes fourrées » présente à son tour le réseau isotopique du féminin monstrueux, lequel cette fois passe par le corps malade. Par la mise en place de ce réseau isotopique, la nouvelle parle de la complexité des relations mère-fille que ni l'amour ni la raison n'arrivent à sauver. Ce réseau isotopique se construit à même les rapports difficiles entre deux figures féminines, toutes deux monstrueuses, bien que de manière différente. En vertu de ce choix poétique, la nouvelle trahit une ironie mordante, puisque c'est le discours de la narratrice, dans ce qu'il a de plus adolescent et malgré l'amour qu'elle porte à sa mère, qui devient une menace à l'intégrité physique du corps maternel.

Au fil du récit se déploient ainsi les accusations contre la mère qui ne peut guérir de son cancer. Même si la fille tente d'établir un dialogue avec sa mère, c'est toujours son « je » tyrannique qui prend le dessus, créant ainsi un discours au dialogisme restreint, tel que décrit par Lord :

Ici, le discours narratif exhibe ses blancs [sic], mais c'est encore sur fond d'errance de la mémoire qu'il cherche à retracer, avec je dirais la précision de l'imprécision, une histoire toujours au second plan par rapport au récit circulaire, obsessionnel et erratique [...] (Lord : 59).

La nouvelle tient son lecteur emprisonné dans le regard de la fille, elle-même emprisonnée dans cette réalité où elle voit sa mère mourir à petit feu, ce qui finira par ériger en discours la colère, l'angoisse et l'ambiguïté. En raison de ce dialogisme restreint, le récit n'en est que plus cruel, puisqu'il est conditionné par la focalisation d'une adolescente souffrante dont le discours transforme la mère malade en être monstrueux, socialement inadmissible. Et si le corps malade paraît si répugnant, c'est parce que l'usage de l'ellipse implicite contribue à l'effet d'abjection issu du corps féminin malade. Certes, la narratrice semble d'abord dégoûtée par sa mère, mais il y a surtout terreur face à ce corps en déperdition, terreur qui naît dans le non-dit du texte.

Qui plus est, le motif de la maladie ne contamine pas seulement le corps de la mère, mais aussi celui de la fille, qui vit cette maladie en écho à sa mère: « [...] il y a quelque chose de sadique dans sa manière de nous imposer sa maladie, elle nous la transmet. » (*Insecte* : 26) Bien que la fille ne soit pas atteinte, le discours qu'elle tient semble miné par les mêmes symptômes. Le réseau isotopique du féminin monstrueux s'affirme derechef dans la chute de la nouvelle, où métaphore médicale et ambiguïté sentimentale se rejoignent pour enrichir l'effet d'appréhension régnant sur le texte : « Chez nous, on y est presque, c'est comme le cœur, au bout de l'artère, c'est la première à gauche. » (*Insecte* : 28) Somme toute, cette remarque peut être lue comme l'ultime cruauté d'une fille envers sa mère, ou comme l'aveu d'une adolescente qui ne parvient pas à dire adieu à sa mère.

### « Tu seras une femme, ma fille » ou Une mère a toujours raison

Nouvelle médiane du recueil, « Tu seras une femme, ma fille » plonge dans l'univers intime et tumultueux des relations entre une mère et sa fille adolescente, sur le point de devenir une jeune femme. Ici, la tension narrative se construit sur une mésentente entre mère et fille quant à la nature de l'identité féminine<sup>5</sup>. Au début du récit, la fille désire se comporter en ce que la mère perçoit comme étant un garçon manqué : elle porte les cheveux courts, des vêtements de jogging et pratique des sports tels que le basketball. Pendant ce temps, la mère veut que sa fille agisse de manière plus féminine, et elle fait tout en son pouvoir pour remettre sa fille sur le droit chemin. Ainsi, la mère entreprend de féminiser sa fille : quand cette dernière a de mauvaises notes en mathématiques, la mère saute sur l'occasion pour l'empêcher de pratiquer ses sports favoris. Puis la mère s'attaque à l'apparence de sa fille, qu'elle juge trop masculine, afin que celle-ci plaise aux hommes. Pour se rapprocher de sa mère qui semble la renier, la fille demande de nouveaux seins pour son anniversaire, requête accueillie avec jubilation par la mère. Du coup, la fille amorce sa fameuse transformation en « femme ». Elle rencontre alors Rico, un homme qui lui propose de travailler pour lui, en se donnant en spectacle dans des performances de catch

---

<sup>5</sup> Le titre de la nouvelle fait aussi écho, de manière ironique, au poème « If- » de Rudyard Kipling (1895).

féminin. Étonnamment (ou non), ce plan satisfait la mère. Évidemment, les choses tournent mal pour la fille qui, un soir après un spectacle, est poursuivie par des inconnus qui finissent par l'agresser sauvagement. C'est encore une fois sur une note d'ironie que le texte se clôt, quand la mère constate avec horreur que sa fille, couchée sur un lit à la morgue, a les cheveux gras.

« Tu seras une femme, ma fille » met ainsi en scène une figure d'adolescente et celle d'une mère « bienveillante », au point de désirer que sa fille grandisse selon l'idée qu'elle se fait de la féminité. Ici, la fille constitue une entité à l'identité sexuelle ambiguë, incarnant le danger de la transformation inachevée :

Rien ne vient. La fille ne jure que par les caleçons flottants et les brassières qui écrasent ses seins naissants. La mère prend son mari à part, elle lui explique son désespoir, et il dit que ça viendra, la féminité n'est pas machinale. (*Insecte* : 62)

On le voit, la figure de la fille adolescente tend vers une identité sexuelle ambiguë, car elle refuse d'abord le modèle féminin proposé par sa mère. De son côté, la figure de la mère se caractérise par le regard dépréciatif qu'elle pose sur le corps de sa fille, dont elle juge les traits masculins inacceptables :

Avec ses grands fils, elle a eu droit aux skateboards, aux chips, à la gémina sur son peigne et aux traces de doigts sur les canapés, mais sa cadette ne se comportera pas de la sorte. La mère va prendre les choses en main. (*Insecte* : 62)

A priori, la mère reste « bienveillante » dans la mesure où, pour elle, la transformation de l'adolescente en femme semble dans l'ordre naturel des choses. De ce fait, les tendances masculines de sa fille demeurent une déviance à corriger : « Pour garder un homme, et la mère sait de quoi elle parle, mieux vaut façonner son corps avec exigence et, dès qu'il est parfait, délicatement, l'offrir. » (*Insecte* : 62) Pour s'assurer que sa fille ait un bel avenir au bras d'un homme, la mère « bienveillante » veille donc à ce que la transformation de sa fille en femme séduisante soit une réussite.

À cet égard, « Tu seras une femme, ma fille » aborde le motif de l'adolescence selon l'angle des transformations qu'apporte ce passage obligé vers l'âge adulte. Dès l'incipit, la nouvelle met ainsi en place le réseau isotopique du féminin monstrueux, d'abord incarné par la transformation de la figure de l'enfant en adolescente :

Les goûters se sont transformés en boums. La mère essaye de mettre du rouge aux lèvres de sa fille, mais celle-ci se cabre, pince sa bouche, elle dit qu'elle veut choisir elle-même ses vêtements pour sa fête [...] (*Insecte* : 61).

Aussi la rébellion adolescente se situe-t-elle à la source de l'élaboration du réseau isotopique au fil du texte. Plutôt que d'être vue comme un passage normal, l'adolescence est plutôt perçue par la mère comme une transformation qui menace l'intégrité de l'identité féminine de sa fille. Le refus du rouge à lèvres dès l'incipit souligne immédiatement la tension qui anime les deux personnages, tension issue du refus de la fille face à la féminité imposée par sa mère. Et s'il y a ici présence d'une transformation monstrueuse du corps féminin, celle-ci s'avère surtout le résultat d'une violence physique que la fille s'inflige pour gagner l'affection de sa mère, laquelle rejette son apparence masculine. L'influence maternelle s'exerce de manière tyrannique sur le corps de la fille, entre autres par le biais de chirurgies et de « déguisements.»

Au fil de cette transformation monstrueuse, un rapport fusionnel s'instaure entre les deux personnages. Alors qu'au début du récit, tous deux semblent ne pas s'entendre, le vent tourne parce que la fille souhaite, envers et contre tous, entrer en relation avec sa mère et accepte de se plier aux volontés de cette dernière. Par conséquent, la transformation, motif central du récit, contribue résolument à la construction d'un réseau isotopique autour du féminin monstrueux. Du coup, c'est sur l'apparence et la performance qu'insiste la mère lorsque la fille entame sa transformation en « vraie » femme.



En outre, les deux personnages se voient dépouillés de toutes caractéristiques personnelles, et ne sont qualifiés par l'instance narrative hétérodiégétique que comme « la mère » et « la fille ». Ce choix narratif répond au désir de la mère de transformer sa fille en femme-objet, soit un être dépourvu de tout attribut individualisant.

Toute trahison vis-à-vis de la perfection souhaitée cause à la mère un profond malaise : « Imaginer sa fille en train de soulever un petit gars pour le faire tourner lui donne le vertige. » (*Insecte* : 61) Du point de vue de la mère, une appréhension naît dès qu'elle se trouve confrontée à cette image abjecte de la fille masculine, refusant le rôle que la nature lui a attribué. La grande fille soulevant le petit garçon, idée que la mère juge insupportable, représente en fait une inversion de sa conception personnelle du féminin.

L'isotopie du monstrueux se déploie aussi par le biais de mots dont le sens demeure lié à la mutation, voire à la chirurgie, laquelle suggère une transfiguration du corps féminin, rappelant le sort réservé au monstre de Frankenstein : « mutation », « modelage », « opérer », « sculpter » (*Insecte* : 62). Du reste, cette transformation obsessionnelle culmine, lors de la chute, dans un effet d'ironie, car seule la mort laisse paraître l'imperfection des corps :

Ce dimanche, quand la mère est venue à la morgue reconnaître sa fille, elle a été outrée. Elle a seulement dit que ce n'était pas sa fille, sa fille étant une vraie femme désirable, fabriquée par ses soins, et qui n'aurait jamais toléré dans la mort d'avoir les cheveux gras. (*Insecte* : 65-66)

La mère finit donc par renier à nouveau sa fille, lorsqu'elle se rend compte que celle-ci, une fois morte, ne se conforme plus au modèle de la femme désirable qu'elle avait fabriqué tout au long de la nouvelle. Du coup, la fille reprend ses droits sur son corps à travers la mort, trahissant le paraître, et incarne l'ultime drame de la mère, soit le même qu'au début du récit : être confrontée à un corps « imparfait ».

Dans ce récit, le regard demeure un ressort narratif majeur. La narration hétérodiégétique supporte ce choix, puisqu'à la manière de la mère, l'instance narrative n'est là que pour braquer son regard sur les personnages. En revanche, contrairement au point de vue de la mère, clairement identifié dans le texte, le regard de l'instance narrative se manifeste surtout à travers la paralipse. En effet, les jugements extérieurs, auxquels le microcosme de la nouvelle laisse peu ou prou de place, cèdent face au jugement implacable de la figure maternelle :

La mère regarde sa fille de travers et la punit souvent pour des gros mots qui n'en sont pas, des expressions empruntées à ses frères, alors la fille s'étiole, insultée et meurtrie. (*Insecte* : 62)

La cruauté maternelle s'avère la toute première violence faite au corps de la fille. Le regard accusateur constitue donc un motif crucial dans ce récit fondé sur les apparences et les transformations, et ce, à un point tel que, lorsque la fille refuse de se transformer en « vraie » femme, la mère se détourne d'elle et ne l'écoute plus, ultime punition :

La fille voudrait malgré tout plaire à sa mère. Elle rapporte des bonnes notes, sa mère détourne le regard, elle lui parle de sa journée, et la mère tape avec sa cuiller en bois contre le bord d'une casserole. (*Insecte* : 62-63)

Ce n'est que lorsqu'elle accepte de se conformer aux idéaux de sa mère que la fille a droit à la reconnaissance et au regard, qui ira de pair avec un corps entièrement remodelé :

Alors la fille perdue demande pour son anniversaire de se faire opérer des seins et bizarrement ça marche, la mère sourit et surtout, la mère accepte. La fille a dix-sept ans et des seins gigantesques. (*Insecte* : 63)

Parallèlement, il est difficile d'aborder cette nouvelle sans parler du sexisme qu'elle semble dénoncer. En effet, si la tension narrative se maintient, c'est à cause du conflit généré par la construction sociale des genres sexuels : la mère rêve d'une femme au sens normatif du terme, alors que la fille voudrait vivre en fonction d'une identité sexuelle empreinte de masculinité : Or,

dans l'espace limité du récit bref, ce motif aux accents sociocritiques se construit d'emblée à travers les ellipses implicites du texte, fidèle en cela à la structure de la nouvelle brève :

Elle marche sur le bas-côté, mais des spectateurs qui se sont régalés la rattrapent, ils lui parlent de saucisse, elle n'entend pas bien, pas tout, à cause du chou, qui entre même dans les oreilles et colle aux cheveux, comme le jus que les hommes vont balancer sur elle en l'appelant Boudin Chaud, avant de la terminer à coups de barre en fer. (*Insecte* : 65)

Alors que l'instance narrative relate froidement les événements, la scène évoquée déborde de cette violence faite au corps féminin. En premier plan, il s'agit d'une violence faite au corps de la fille, explicitement décrite par l'instance narrative. Cependant, cette violence dépasse le drame personnel, allant jusqu'à faire écho aux violences faites au corps féminin dans un contexte plus universel. Évitant tout discours social, « Tu seras une femme, ma fille » n'en dénonce pas moins un grave problème de société. Plutôt que de l'énoncer clairement, la nouvelle brève telle que la pratique Castillon dépeint en quelques mots l'impact dévastateur du sexisme, latent ou manifeste, envers les femmes.

C'est donc dans le ton désinvolte du narrateur extradiégétique, témoin impassible du drame, qu'on dénote le motif du sexisme, lequel mine de rien se voit dénoncé. Dans la nouvelle médiane d'*Insecte*, le regard froid de l'instance narrative, mêlé aux multiples violences faites au corps de la fille, tranche dans le vif de la thématique centrale du recueil, soit les relations difficiles entre mère et fille. « Tu seras une femme, ma fille » dénonce, par sa poétique et ses motifs, l'objectivation totale du féminin, laquelle ne peut qu'être préjudiciable à toutes les femmes, qu'elles soient mères ou filles.

### **« Münchhausen par procuration » ou Les maladies héréditaires**

« Münchhausen par procuration » dépeint l'univers hermétique d'une fille gravement malade, dont la mère sacrifie les autres aspects de sa vie afin de prendre soin d'elle. Narré du point de

vue de l'enfant, le récit relate les souffrances de son quotidien, qu'elle passe dans une chambre d'hôpital et dans les bras de sa mère. Au début du récit, on trouve donc cette jeune narratrice atteinte d'une maladie mystérieuse, observant sa mère entièrement dévouée à elle. Cependant, un portrait de plus en plus sombre de la figure maternelle se dessine : derrière cette mère dévouée se cache un être possessif, qui ment aux médecins et qui injecte une substance nocive à sa fille. Peu à peu, l'univers de la narratrice se resserre au point de n'inclure que sa maladie et sa mère. L'instabilité psychologique de la mère, atteinte du syndrome de Münchhausen, somme sa fille de ne rien révéler, afin qu'elle demeure la seule responsable des souffrances de son enfant. Pire encore : lorsque cette dernière se trouve assez bien pour retourner à l'école, elle panique face à ce monde auquel elle n'est pas accoutumée et finit par se réfugier auprès de sa mère, et le cycle des septicémies recommence. Bien que la mère promette une vie après la guérison et propose de partir en voyage dès que la fille ira mieux, la relation dégénère au moment de la chute, quand la mère injecte ses propres excréments dans les veines de sa fille.

De nouveau, on trouve ici la figure de la mère « bienveillante » et celle de la fille entièrement soumise à sa mère et qui prend néanmoins en charge la narration. Ironiquement, la mère « bienveillante » se démène tout au long du récit pour prouver la dévotion qu'elle porte à sa fille souffrante :

Mes microbes n'ont trouvé qu'une alliée, ma mère. C'est donc soulagée que je retombe malade et quitte à nouveau la cour des peaux de vache pour regagner mon lit, le fauteuil et ses bras. (*Insecte* : 99)

Ainsi, la fille se résigne à sa condition de malade, condition qui régit son existence, allant même jusqu'à gommer les balises normalement réservées à l'enfance, tels que l'école ou l'amitié : « Si j'ai la force de retourner en classe, c'est le cœur lourd que je retrouve mes anciennes amies [...] » (*Insecte* : 99). À travers cette caractérisation, une relation symbiotique s'installe entre la figure de la mère, qui a besoin de la maladie de sa fille pour se sentir bienveillante, et la figure de la fille, qui préfère cultiver cet état maladif, parce qu'il lui est familier.

Une telle relation mère-fille préside évidemment à la mise en place du réseau isotopique de la fusion funeste. Rapidement, cette relation d'une mère veillant sur son enfant souffrante, prend la forme d'une relation fusionnelle, où les deux personnages partagent un quotidien malsain :

Elle a été obligée de me retirer du cours de danse, alors, entre les soins et quand je m'en sens la force, à la place, on saute à la corde, l'une en face de l'autre et la première a perdu.  
(*Insecte* : 100)

Cette relation culmine par une fusion délétère où, en injectant ses excréments dans les veines de sa fille, la mère parvient à contaminer le corps de celle-ci : la fusion n'est plus seulement physique, mais psychologique, la mère s'assurant que sa fille aura encore besoin d'elle pendant longtemps.

Par conséquent, c'est sous le prétexte d'une grande dévotion chez la mère que celle-ci reste sans cesse au côté de sa fille. En outre, ce réseau isotopique de la fusion funeste se rattache à celui du corps féminin violenté, qui de son côté se profile à travers le motif de la « maladie ».

Pour la narratrice, le motif de la maladie permet cette fusion avec la figure maternelle, mais il est aussi source constante de danger, car la fusion n'est possible qu'à travers une multitude d'attaques et d'invasions de la part de figure maternelle :

Alors je dis Pardon maman que j'aime, et elle le retire aussitôt, ça tiraille dans ma jambe, mais elle la caresse doucement avec sa main en disant qu'elle sait que c'est douloureux de manquer de sang un moment. Je sais, je sais que ça fait mal, dit-elle en me berçant.  
(*Insecte* : 99)

Tout se passe comme si l'amour de la mère ne pouvait se manifester que par le biais de ces violences faites au corps de sa fille, déjà mal en point. De même, il y a une forme de contrôle dans cette violence physique, où le corps de l'enfant devient peu à peu un terrain où se vivent les tensions mère-fille. Si la mère a souffert autrefois du syndrome de Münchhausen, elle semble à

présent projeter cette maladie sur sa fille : c'est le syndrome de Münchhausen par procuration. Les deux protagonistes ne peuvent alors que partager cette maladie, induite par une mère qui aime trop et une fille qui obéit.

Au départ, « Münchhausen par procuration » annonce une intrigue attendrissante, soit une mère prenant soin de sa fille malade, mais l'incipit de la nouvelle prépare déjà au pire :

Elle embrasse madame Domini, l'infirmière en chef qui s'occupe de l'étage et nous connaît bien, ma mère et moi, depuis un an qu'on vient. J'arrive affaiblie, les jambes molles, la bouche sèche, et souvent ma mère me porte jusqu'à l'étage, puis on m'allonge sur un brancard et, là, elle souffle enfin, on va me soigner et la réconforter. (*Insecte* : 97)

De fait, « Münchhausen par procuration » démontre bien comment le titre d'une nouvelle littéraire contribue non seulement à conférer à chaque texte une identité et une indépendance au sein de l'ouvrage, mais aussi à enrichir la compréhension du récit bref, avare d'informations textuelles :

[...] le titre orientera la lecture, mais il ne la programmera pas. Le titre produira une piste de lecture s'il fournit des indices concernant l'arrangement des nouvelles, par exemple en dévoilant un thème commun. Il n'assurera cependant en rien une interprétation de l'ensemble basée sur ces indices. (Carpentier, 1992 : 41)

Par ailleurs, encore une fois, le récit se constitue à même un discours au dialogisme restreint, où la jeune narratrice pose son regard sur le monde qui l'entoure. À cause de son état, ce monde se réduit à un microcosme dont les frontières sont tracées par les lieux qui fondent son expérience limitée de l'enfance, entre l'école et l'hôpital.

À travers ce choix narratif, la réalité finit par se fondre dans la focalisation interne, et naïve, de la narratrice de sept ans, créant ainsi un récit où toute l'horreur passe par les ellipses :

Elle m'accompagne en salle de radio, elle se met derrière la vitre, n'en rate pas une de ce que disent les docteurs pendant qu'on me passe aux rayons, puis vient jusqu'à la porte de la

salle de soins, où on lui confie une blouse et un masque pour qu'elle puisse me donner la main pendant qu'on me prélève mon sang ou d'autres petits fragments et qu'on y comprend rien. (*Insecte* : 97-98)

L'instance narrative, souffrant d'une maladie non identifiée, laisse donc le véritable diagnostic se dessiner par le biais des ellipses, jusqu'à ce qu'il se révèle dans la chute.

Au-delà de la fillette qui semble décrire avec respect le dévouement de sa mère face à sa maladie, on peut deviner la violence qu'on fait subir à son corps. Puis le secret de l'état mental de sa mère que conserve la narratrice, est brusquement révélé par la chute.

De plus, les marqueurs de modalisation indiquant les doutes et les silences forcés de la fillette ne font que renforcer l'ambiguïté de la maladie dont souffre la narratrice : « [...] je ne suis pas certaine que ce qu'elle me fait soit bien normal. » (*Insecte* : 98) Disposant de peu de prise sur sa situation, la narratrice ne peut que se taire, par crainte qu'on la sépare de sa mère avec laquelle elle a fusionné.

Par-delà ces marques de doute, la paralipse au sein du texte renforce l'idée d'une réalité inquiétante, masquée par l'angle de focalisation étroit du dialogisme restreint :

Mais, comme on a changé de ville, l'hôpital croit que ma mère est normale, ils ne savent rien de sa tentative de suicide aux suppositoires. Je la ferme, on en ferait certainement une montagne, alors que tout cela est derrière elle, du moins voudrais-je le croire. (*Insecte* : 98)

L'utilisation répétée du pronom « ça » démontre également la manière dont la narratrice tente de contourner l'innommable qu'est l'affliction de sa mère, tout en livrant une inquiétude empreinte d'ambiguïté, où elle semble d'abord s'en faire pour tous les efforts que fait sa mère déployer pour elle. La jeune narratrice, unique témoin de ses souffrances, paraît coincée entre la relation fusionnelle qu'elle entretient avec sa mère et les souffrances que celle-ci lui apporte. Cependant,

cette confession déchirante sera toujours faite à demi voix, refusant à l'aide de la paralipse de livrer la vérité en entier, comme pour atténuer la cruauté de l'affaire :

Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur. (Genette : 212)

La présence insistante de la paralipse au sein de la nouvelle, laquelle fragmente le tissu narratif, scelle ce pacte de silence entre mère et fille, silence qui sera non seulement trahi par la présence du titre, mais encore plus par les échos trouvés dans les autres nouvelles, où la cruauté prime, et qui confère une teneur menaçante à la présence de la mère au chevet de sa fille, confirmée lors de l'excipit : « Dors vite, maman est là. » (*Insecte* : 100) C'est donc la figure de la mère « bienveillante », aux prises avec sa propre psychose, qui prend le contrôle et, du coup, met en péril le corps de sa fille.

C'est par le biais d'une focalisation très restreinte que « Münchhausen par procuration » offre une prise intime sur cette relation fusionnelle et toxique que partagent les deux personnages. Rapidement, la figure de la mère « bienveillante » se transforme en figure de danger, où le corps de la fille se trouve vicié par le déséquilibre de sa mère, laquelle ne peut se rapprocher de sa fille que par ce funeste pacte de sang. Au fil de la nouvelle, l'univers médical vient construire le réseau isotopique du corps féminin malade, constamment tyrannisé par l'autre. Ce n'est qu'à la chute que le pot-aux-roses est révélé. Il n'y a donc, à la fin du récit, que la maladie pour nourrir cette relation fusionnelle qui seule lie la fille et sa mère.



## « Dix opérations en dix ans » ou La maternité en écho

« Dix opérations en dix ans » raconte l'histoire d'une fille confrontée à la maladie chronique dont souffre sa mère. Le récit s'ouvre alors que la fille est en train de marcher, laissant libre cours à sa pensée. Sa mère vient de lui annoncer au téléphone qu'elle va bientôt mourir. Face à cette nouvelle, la fille accepte d'aller retrouver sa mère et fait le chemin à pied plutôt qu'en voiture, appréhendant à la fois la mort imminente de sa mère et l'idée que celle-ci aura encore exagéré à propos de son état. Par le biais du discours intérieur, caractérisé par les échos et les répétitions, la narratrice songe au fait que sa mère a eu dix opérations en dix ans, et constate que dès qu'elle-même a un malaise, sa mère semble tomber malade aussi, mais en pire : « Si j'ai peur, elle appelle ; si j'ai soif, elle transpire ; on n'a pas vu donner autant et sans retour. » (*Insecte* : 150) Ainsi, en s'éloignant de la mère, la fille a tenté de conjurer le sort, apparemment en vain. On reconnaît tout de suite la figure de la fille cruelle, laquelle rejette sa mère, tout en la blâmant pour ses propres maux :

Personne ne comprend que, avec une mère opérée dix fois en dix ans, j'ai développé une maladie creuse et orpheline, dont je ne parviens pas encore à définir le contenu, mais qui existe, il ne manquerait plus qu'on me l'enlève, celle-là aussi. (*Insecte* : 149)

Par un discours teinté d'ironie, la narratrice accuse peu à peu sa mère de tout lui voler, même ses propres souffrances. Or si la figure de la fille paraît cruelle, c'est surtout en raison de ce ton détaché et méprisant qu'elle affiche : « Et à ses amis, elle le dit, dix opérations en dix ans, ah oui et quel âge a la petite ? Dix ans. Ça ne cesse pas. » (*Insecte* : 149) Au-delà du motif de la maladie et des opérations qui dominent sa vie, la figure de la mère n'est caractérisée que par la relation, elle aussi problématique, qu'elle entretient avec sa fille. Ainsi, l'isotopie de la fusion funeste se met de nouveau en place : une mère malade et sa fille cruelle ont des rapports difficiles. Les actions de l'une font écho à celles de l'autre, dans un va-et-vient néfaste et toxique :

Cette fois elle meurt, je suis partie vivre ailleurs et en échange elle déménage. Chaque fois que je bouge, ça enclenche une suite, un résultat en dehors de moi. » (*Insecte* : 150)

Alors que la narratrice tente de se sortir de cette relation pour le moins débilite, elle ne parvient qu'à provoquer d'autres malheurs : « Si j'ai mal quelque part, aussitôt ma mère meurt. » (*Insecte* : 150) Un véritable cercle vicieux opère, où s'affrontent sans cesse un corps sain et un corps malade. L'effet fusionnel est d'autant plus prégnant que, tout au long du récit, la fille échoue dans sa tentative de s'affranchir des liens malsains qui l'unissent à sa génitrice, laquelle n'hésite pas à la manipuler :

Elle avait envie de me voir, mais n'a rien dit, rien forcé, seulement répété Fais comme tu veux, comme tu préfères, comme tu crois. Il y avait du regret dans sa voix, une incompréhension, un doute. Je l'ai rappelée pour lui dire qu'elle me reverrait. De toute façon je t'attendrai, a-t-elle encore répondu. (*Insecte* : 148)

Cette relation fusionnelle se caractérise aussi par le réseau isotopique du corps médical, au moment même où la mère tombe enceinte de sa fille. En outre, le corps y est sans cesse associé à la maladie ou à une quelconque intervention chirurgicale. Même un corps sain, tel celui de la narratrice, ne peut exister que dans un rapport continu à la maladie et à l'univers médical. Dans « Dix opérations en dix ans », cette dynamique est si présente que lorsque la narratrice se voit confrontée à son propre corps en santé, elle essaie de tomber malade. Elle finit même par s'inventer une maladie orpheline dont elle est la seule à connaître la véritable nature. De fait, ce lien insécable entre mère et fille se noue dès la grossesse :

J'agis et l'effet rebondit sur ma mère. Quand j'étais dedans, il paraît que de sentir bouger mon corps lui donnait le vertige, alors que c'était moi qui avais la tête en bas. (*Insecte* : 150)

Par la suite, à la naissance de l'enfant débutent les opérations, opérations qui coïncident avec les moments d'épanouissement de la fille :

Et moi, jamais rien, jamais malade, même avec un gant froid sur la gorge pour essayer, quand même, de monter à trente-huit. C'est pas bientôt fini, la mascarade ? Tu n'as rien du tout, me dit-elle quand, pliée en deux, je jure que je vais mourir debout à la seconde. (*Insecte* : 149)

Ainsi, selon une structure narrative en écho, le réseau isotopique du corps médical s'impose par la répétition du terme « opération », qui envahit tout le discours :

Je convertissais : dix opérations en dix ans, huit en huit ans ? Peut-être. Et toute la même année, pourquoi pas ? Mais dans ce cas on ne dirait pas dix ans, on se contenterait d'un an, on dirait dix opérations en un an [...]. (*Insecte* : 149)

De même, le réseau isotopique du féminin monstrueux sévit, surtout à travers la fusion qui unit la mère et la fille en les transformant presque en sœurs siamoises : « Je marche et, quand j'arriverai, elle aura des ampoules, c'est ainsi qu'on fonctionne. » (*Insecte* : 150) Du coup, la structure en écho du récit devient évidente, notamment par la répétition de certains mots :

[...] je ne comprends pas pourquoi ma mère ne pourrait pas attendre encore, des semaines, neuf, des mois, neuf, des années, neuf, davantage, pour faire, pour fendre, poursuivre, achever. [...] [I] continue, persiste, s'enfoncé, l'enfoncé, nous enfoncé, il le dit à la maîtresse, la professeuse de danse, l'orthophoniste, dix opérations en dix ans [...] (*Insecte* : 149)

Tel un leitmotiv, l'allusion aux opérations contamine le discours de la narratrice. L'itération de chiffres occupe en outre une place importante dans le récit, en commençant par le dix, présent dans le titre de la nouvelle, et constamment rappelé, même dans les déambulations de la fille, qui compte ses pas par multiples de dix...

Qui plus est, l'accumulation du point-virgule dans la nouvelle souligne cette idée de rapprochement entre deux éléments contrastés : le mal de tête bénin de la fille par rapport à la

tumeur derrière l'œil de la mère. Entre itérations et contraste, les deux personnages de la nouvelle dépendent, hélas, l'un de l'autre.

Dans « Dix opérations en dix ans » le point de vue de la fille domine, créant de nouveau le dialogisme restreint qu'on a pu observer jusqu'ici dans les nouvelles de Castillon. La perception de cette dernière paraît d'autant plus limitée qu'une partie du récit est racontée selon la perspective de l'enfant :

Mon père me réveillait le matin pour aller à l'école, le soir il m'emmenait chez Ferrari, un restaurant italien en sous-sol, avec un magasin sur la rue et des légumes en bocaux qui nous regardaient nous éloigner à travers leur hublot. (*Insecte* : 149)

À l'image des légumes dans leurs bocaux, l'univers de la fille-enfant se réduit à quelques éléments gravitant autour de sa mère malade : l'hôpital où elle va la visiter, l'école, la maison et le restaurant où elle mange avec son père. À l'âge adulte, même une fois qu'elle a déménagé loin de ses parents, la fille demeure prisonnière de la mère, laquelle l'appelle sans cesse, la ramenant à son enfance, où la maladie et la mort priment le reste. La perception de la narratrice fait en sorte que la relation qui l'unit à sa mère se situe entre la haine, qui se transmet telle une maladie, et l'amour, traduit par un attachement indéfectible. Ici, la distance s'incarne d'abord par la manière dont l'instance narrative désigne sans cesse la figure maternelle par le pronom « elle » : « Parfois elle se réveille, elle m'appelle. Une nuit, le téléphone a sonné, et c'était elle, au bout du fil, pour m'annoncer qu'elle allait mourir. » (*Insecte* : 147) L'utilisation répétée de ce pronom suggère une tentative de détachement car la mère n'est ainsi presque jamais nommée.

La mise à distance s'opère aussi au cours de la longue marche qu'entreprend la narratrice, la nouvelle se déroulant au fil de ses déambulations, telle une autre tentative pour s'émanciper :

Je marche vers mère, je compte mes pas, les églises les cailloux. J'ai huit cents kilomètres à parcourir et des poussières si je décide de faire le tour des villages, d'ailleurs je ne suis jamais allée jusqu'à Velaux, ni jusqu'aux Guigues. Et les Cravons ? (*Insecte* : 148)

Or tous ces essais échouent, de sorte que la fusion des deux corps prend le dessus, la mère ne pouvant mourir sans la présence de la fille.

En outre, le réseau isotopique du féminin monstrueux se voit enrichi par l'apport du motif du déguisement, où la réalité se travestit sous divers maquillages :

Souvent me revient cette image d'elle. J'étais enfant. Elle avait mis du rouge à lèvres avant que j'arrive à l'hôpital, elle venait de subir une opération, elle portait un kimono dans les tons de vert, elle souriait, assise, à peine en appui sur ses oreillers, elle bougeait le bout de ses pieds. (*Insecte* : 148)

Du coup, la figure maternelle a recours à la mascarade, à travers le rouge à lèvres et le kimono vert symbolisant la soumission de la geisha, qui la représente comme une victime des circonstances. Alors que la fille dénonce ce déguisement, elle se fait également accuser de mascarade par sa mère, lorsqu'elle prétend être malade.

Enfin, malgré les efforts d'affranchissement qui, somme toute, font l'objet de la nouvelle, la fille doit reconnaître que toute « défusion » s'avère illusoire, à moins de poser un geste radical :

Si j'ai peur, elle appelle ; si j'ai soif, elle transpire ; on n'a pas vu donner autant et sans retour. Si je prends, elle donne. Si je marche, elle accourt. Si je pars, elle revient. Tiens j'essaye ce serait bien. (*Insecte* : 150)

On l'aura compris : en dépit des apparences, cette décision de la part de la narratrice n'est qu'une autre manière de se rapprocher de sa mère. Puisque toute séparation s'avère impossible, autant embrasser l'autre dans un duel sans fin.

## Effets de cotextualisation dans *Insecte*

« Dix opérations en dix ans », ultime nouvelle du recueil *Insecte*, ne va pas sans faire écho à « J'avais dit une », nouvelle initiale. Alors que, pour la narratrice de « J'avais dit une », la mise à distance de l'autre n'est possible que dans le meurtre, « Dix opérations en dix ans » met en scène une narratrice qui, en assumant la nature de sa relation à l'autre, opte pour une solution certes funeste, mais plus créative : « Cette fois elle meurt, je suis partie vivre ailleurs et en échange elle déménage. » (*Insecte* : 150)

Ainsi, à travers des relations mère-fille ambiguës, hésitant entre l'attachement et la séparation, on rejoint le réseau isotopique de la fusion funeste, lequel revient d'une nouvelle à l'autre. Cette poétique en écho rejoint la conception de la structure cyclique du recueil de nouvelles, telle qu'élaborée par Forrest Ingram :

The dynamic pattern of recurrent development (which I will call « typically cyclic ») affects the themes, leitmotifs, settings, characters, and structures of individual stories. As these elements expend their context and deepen their poetic significance, they tend to form, together, a composite myth. (Ingram, 1967 : 12-13)

Le paratexte annonce le type de recueil auquel on a affaire, de même que la thématique qui régira les différents récits, mais c'est au fil de la lecture qu'apparaissent les motifs et réseaux isotopiques contribuant à en construire le sens. Du coup, ces éléments enrichissent graduellement les ellipses implicites qui reviennent à intervalles réguliers au sein du recueil :

La thématique commune et les récurrences lexicales, phrastiques et formelles constituent des éléments pouvant apparaître dans plusieurs textes d'un recueil et conduire le lecteur à percevoir une réticulation à l'intérieur de l'ouvrage. (Audet, 2002 : 84)

Par l'entremise des réseaux isotopiques du corps médical, du féminin monstrueux et de la fusion funeste, le recueil *Insecte* offre plusieurs représentations pour le moins inquiétantes de la relation

mère-fille. Malsaines dans leurs fondements mêmes, ces relations conflictuelles sont caractérisées par l'angoisse et la violence physique.

Dans *Insecte*, les relations problématiques entre figures maternelles filiales se tissent progressivement, créant ainsi une œuvre où l'effet de cotextualisation opère, permettant à qui la parcourt de faire des liens, de trouver les clés de l'énigme, d'identifier une thématique centrale, un phénomène déjà explicité par Ingram :

Since short story cycles do not usually have a single multiple-stranded action which must taper off through climax and denouement as do most traditional novels, its typical concluding section or sections « round off » the themes, symbolism, and whatever patterned action the cycle possesses [...] it attempts to draw together in a final story or series of stories the themes and motifs, symbols, and (sometimes) characters which have been developing throughout. (Ingram, 1967 : 16)

De fait, les nouvelles d'*Insecte* se rejoignent dans un mouvement circulaire, où des motifs tels que celui des jumelles siamoises apparaissent dès la nouvelle d'ouverture, pour ensuite contaminer les autres récits. C'est par ces effets de rappels que la violence faite au corps de la fille dans « Münchhausen par procuration » et « Tu seras une femme ma fille » s'avèrent encore plus éloquente. En outre, une même recherche de la perfection semble guider les pulsions cruelles des narratrices de « J'avais dit une » et d'« Un anorak et des bottes fourrées », l'une refusant que sa vie parfaite soit ruinée par une enfant de trop, et l'autre refusant que la maladie de sa mère vienne miner son quotidien.

Dès le début du recueil, « J'avais dit une », récit d'une mère qui ne veut pas vraiment en être une, donne le ton et pose la thématique centrale : des relations mère-fille brouillées ou liées par un contrat, imaginaire ou social, impossible à respecter. Comme le souligne Jean-Pierre Boucher :

Éclatement, relativité, mouvement, morcellement, discontinuité, instabilité, rupture, questionnement, inquiétude, incertitude, voilà autant d'aspects de la sensibilité contemporaine que le recueil exprime peut-être mieux qu'un roman suivi. (Boucher : 21)

De fait, la structure des nouvelles présentes dans *Insecte* suscite un sentiment d'inquiétude, ne serait-ce qu'en raison du non-dit qui les traverse. En outre, les nouvelles se trouvent soumises à une focalisation unique, de sorte que peu d'information circule. Tel est le cas, par exemple, dans « Münchhausen par procuration » où le récit est assujéti au regard de la jeune narratrice ou dans « J'avais dit une », où le récit se voit conditionné par l'humeur instable de la narratrice. Ainsi construites, ces nouvelles se révèlent parsemées d'ellipses implicites, ce qui confirme, paradoxalement, qu'on cache des choses. On doit donc se rabattre sur les motifs récurrents et les réseaux isotopiques pour accéder aux sens possibles des textes. De la sorte, *Insecte* est hanté par des figures potentiellement déformées par l'instance narrative. On l'observe notamment dans « J'avais dit une », où les jumelles qu'attend la narratrice se transforment en monstre siamois par le biais de sa focalisation peu fiable, ou dans « Un anorak et des bottes fourrées », quand le regard accusateur de la fille change la figure de la mère malade en monstre repoussant.

Toutefois, si le réseau isotopique du monstrueux s'établit en fonction de ces figures déformées par une focalisation impitoyable, les narratrices-focalisatrices à l'origine de ces « visions d'horreur » ne sont pas non plus dépourvues de monstruosité. Par exemple, la narratrice de « Un anorak et des bottes fourrées » dévoile sa monstruosité à même la cruauté de son discours.

Par ailleurs, le malaise entraîné par la prégnance du réseau isotopique du féminin monstrueux, initié dès « J'avais dit une », s'accroît au fur et à mesure que les nouvelles se suivent ; peu à peu, la violence faite au corps féminin, que ce soit par l'infanticide, la maladie ou la chirurgie, s'amplifie, consolidant ainsi la nature des rapports troubles entre les personnages du recueil. Dès « J'avais dit une », on est prévenu : avoir un enfant est une aberration et une violence faite au corps, alors quoi de mieux que la violence pour se défendre. Le raisonnement froid de la narratrice de « J'avais dit une » sert en quelque sorte d'introduction à la cruauté de l'adolescente



narratrice d'« Un anorak et des bottes fourrées » L'isotopie du féminin monstrueux traverse *Insecte*, jusqu'au texte ultime, soit « Dix opérations en dix ans », où la relation mère-fille devient carrément mortifère.

C'est donc par les réseaux isotopiques tels que le féminin monstrueux et le corps médical que les narratrices du recueil parlent d'une même voix, malgré les frontières textuelles qui les séparent. L'effet de cotextualisation créé par cette « chorale » plus ou moins accordée est d'autant plus palpable que les regards posés sur la relation-mère fille convergent : il s'agit là d'une partie perdue d'avance.

Le recueil rassemble les narratrices en un portrait de famille rapiécé, où les difficiles relations mère-fille sont explorées et réexplorées, par l'entremise de motifs qui se font sans cesse écho. Et si l'on peut qualifier ce portrait de familial, c'est surtout parce qu'il juxtapose des personnages partageant non pas uniquement des liens de sang, mais aussi des caractéristiques semblables (la fille cruelle, la mère malade). Alors que la nouvelle initiale offre le témoignage d'une mère malgré elle, la nouvelle finale présente celui d'une fille qui doit redéfinir son rôle par rapport à la figure maternelle. De ce fait, le recueil se referme sur lui-même et se mord la queue, tel un Ouroboros. En vertu de l'effet de cotextualisation, au fil des différentes nouvelles du recueil, la féminité monstrueuse se voit graduellement reprise sous la forme d'une entité à deux voix, partagées entre mères et filles, souffrant toutes deux de cette incapacité à se détacher l'une de l'autre. Cette entité finit par former une communauté soumise à une tension constante, notamment par la confrontation des discours.

Selon André Carpentier,

[tout] se passerait, dans le recueil, comme si, par cotextualisation, l'organisation textuelle de chacune des nouvelles donnait de l'expansion à la fonction qui l'organise et conférait de l'organisation potentielle à l'ensemble. (Carpentier, 1992 : 59)

La cohésion d'un recueil-ensemble tel qu'*Insecte* réside dans le fait que chaque nouvelle proclame son indépendance, tout en se fondant dans un tout, et ce, grâce à ce fil d'Ariane qu'est l'effet de cotextualisation.

### **Chapitre 3**

#### **Couper à travers champ : investir la nouvelle brève**

##### **Le départ en continu ou la nouvelle brève**

La nouvelle brève a quelque chose de vexant. Envers son créateur, elle demande sans cesse à être apprivoisée, lentement, au fil du texte. Dès que l'on trouve un peu de confort dans la peau d'un personnage ou au sein d'un espace donné, elle pousse à repartir, à reconstruire l'univers à peine investi. Mais si elle peut être capricieuse, voire essoufflante par le rythme qu'elle impose, l'écriture nouvellière est aussi généreuse. Au sein d'un espace diégétique limité, elle se donne entièrement aux personnages et aux paysages qu'elle abrite.

Choisir de faire bref constitue donc une affirmation esthétique. En effet, adopter le genre de la nouvelle, c'est d'abord opter pour une écriture à la fois intime, car elle choisit souvent de prêter sa voix à un seul personnage, mais aussi multiple, car chaque récit a son instance de narration propre. Comme en témoigne André Carpentier, il s'agit de se donner à une écriture au pluriel, laquelle exige la création de plusieurs récits :

Le nouvellier, en effet, structure son discours en nouvelles au pluriel, car être nouvellier signifie se mettre dans un processus qui consiste à écrire *des* nouvelles, comme être poète engage à écrire *des* poèmes. (2007: 16)

Cette idée de pluralité renvoie à celles de discontinuité et d'éclatement caractéristiques de la nouvelle brève. De fait, si le récit long évoque la construction, pièce par pièce, d'une maison que l'on pourra habiter longtemps, l'élaboration d'un recueil de récits brefs ressemble plutôt à un éternel déménagement, où l'on finit par vivre parmi les cartons, les valises ouvertes et les souvenirs enfouis entre deux vieilles malles. Les lieux diégétiques de la nouvelle brève ne peuvent jamais être véritablement explorés à fond. Au mieux, on peut les hanter, leur donner assez de substance pour qu'il soit possible de suivre à la trace le dernier personnage qui s'y est aventuré, pour ensuite passer à un nouveau décor, créant ainsi une écriture fugitive, qui s'attarde

un moment à un objet puis dirige tout de suite son regard sur un autre. De fragment en fragment, le recueil prend ainsi forme.

Certes, la nouvelle brève s'avère multiple, mais c'est aussi parce qu'elle peut prendre plusieurs formes. Il reste difficile, et sans doute inutile, de déterminer ce qui constitue un texte dit court. Au-delà de l'absence de longueur, on doit plutôt songer à un ensemble de procédés qui viendront peu à peu instaurer cette impression de brièveté. Dans *Insecte*, par exemple, Castillon bâtit un recueil dont les nouvelles affichent une ampleur relativement uniforme, mettant du coup l'accent sur la discontinuité et les ellipses pour faire sentir la brièveté.

Au sein de ma propre démarche, j'ai plutôt voulu travailler la brièveté dans ses diverses déclinaisons, soit à travers des textes littéralement brefs, qui effleurent à peine le sujet, quitte à flirter avec l'abstraction (« Appartement n° 1 »), soit sous une forme plus longue (« La colonie agricole »), où le récit, plus achevé, renferme différents éléments caractéristiques de la nouvelle brève. Je crois donc que de varier la longueur de la nouvelle brève représente bien cette idée de pluralité, où la nouvelle se réalise sous différentes formes, parfois plus bavarde et parfois plus fragmentée.

### **Les motifs récurrents**

Au cœur de la nouvelle brève, le motif vient ajouter une certaine tangibilité au récit. Souvent exempte de descriptions et de mises en situation, l'écriture nouvelle, encore plus dans sa version brève, a recours à des images choc, afin de donner le ton aussi vite que possible. Cette esthétique de l'efficacité résulte en un texte qui fait ressortir moments forts et fragments éloquentes. Par le biais de cette poétique trouée, on cherche à s'éloigner de la progression narrative linéaire ; il ne s'agit pas tant de faire progresser l'intrigue, mais de capter l'instantané, les petits détails, si minimes puissent-ils paraître, détails qui font basculer la réalité du texte ou conférer une couleur particulière au discours de l'instance narrative, qu'elle soit incarnée ou non. Au fil de l'écriture, cette idée se traduit dans la répétition de différents motifs, soit des images

qui restent, qui occupe l'espace textuel, même lorsqu'il s'agit de chimères. Concrètement, il peut s'agir d'un livre volé, d'un chat qui dort sur un coussin, d'une pomme tavelée, tous des motifs qui, par touches successives, mettent en place un univers parfois silencieux, parfois discret, mais toujours présent et vibrant.

Ces motifs en apparence anodins, néanmoins mis de l'avant par la focalisation de l'instance narrative, demeurent pour moi une partie importante du processus d'écriture. Il s'agit de choisir un de ces motifs, important aux yeux de l'instance narrative, afin de donner au récit cette atmosphère intimiste que je recherche. Dans « L'Autre et l'Épave », par exemple, j'ai opté pour la répétition du motif des achats que fait l'Autre à l'épicerie (le vin rouge, le pain brun et la morue fraîche), en espérant que cela plonge le lecteur dans le quotidien du personnage, dans sa vie routinière, où les mêmes objets apparaissent sans cesse.

J'ai remarqué que Castillon accorde aux motifs récurrents une place importante. Dans ses récits, dont la crédibilité souffre souvent de la psychose ou des angoisses vécues par les personnages, les motifs récurrents permettent de conférer sens et cohérence aux textes. Ainsi, dans *Münchhausen par procuration*, le motif récurrent de la médicalisation réitère la notion d'emprisonnement si présent dans la vie de la narratrice, au point d'en teinter sa vision du monde.

Au sein de la nouvelle brève, le motif récurrent sert donc d'ancrage à des univers fugaces, qu'il faut quitter aussi vite qu'on y est entré. C'est à travers ces motifs que le récit devient intelligible, d'une part, et qu'il s'inscrit dans la logique du recueil, d'autre part.

### **Les réseaux isotopiques**

Les réseaux isotopiques naissent, en quelque sorte, de ces motifs récurrents dont je viens de parler. Ainsi filés, ils courent à travers l'espace nouvellier, tel un ruisseau qui creuse des sillons

dans le paysage. Peu à peu, ils procurent au recueil une structure en écho, instaurent une sorte de dialogue entre les récits, et ce, en dépit de leur apparente disparité. Les réseaux isotopiques renforcent également l'effet de pluralité déjà mentionné, car ils relient les nouvelles, tout en se montrant chaque fois sous un nouveau jour.

Chez Castillon, les réseaux isotopiques présents dans le recueil permettent d'instaurer l'angoisse qui s'amplifie au fil de la lecture des différents récits. En empruntant le réseau isotopique du féminin monstrueux, issu des jumelles dans « J'avais dit une » ou du corps transformé de « Tu seras une femme, ma fille », on prend conscience d'une certaine réalité féminine, sans que le « message » soit claironné.

J'aime bien cette idée de communauté narrative nourrie par des réseaux isotopiques. À travers *Tasséomancie*, je voulais que ceux-ci servent de fil conducteur aux différents récits, encourageant ainsi un échange entre les univers qu'offre le recueil. Par exemple, j'ai voulu sans cesse réactiver le réseau isotopique que je nommerai « présage funeste », le mauvais augure mis en scène dans « Darjeeling », la nouvelle introductive, dans les textes suivants. Je l'ai fait soit par le biais de la maladie du narrateur d'« Œuf de corbeau », soit à même la chair de citrouille dans « Le verger, un matin d'apocalypse ». En réitérant ce « présage funeste », je souhaitais accentuer l'effet de pluralité du recueil, tout en lui conférant une certaine unité thématique.

Je crois aussi que les réseaux isotopiques, en tissant un fil d'Ariane ténu entre les nouvelles, parviennent à pallier les silences textuels, tout en nourrissant les récits de nouvelles significations.

### **La maison sans mur ou la question du silence**

L'élaboration de la nouvelle brève exige un certain abandon. Au premier abord, l'écriture se passe comme si on érigeait une structure tout en sachant qu'on aura ensuite à la laisser dénuée de

murs et exposée aux caprices des éléments. Selon moi, la nouvelle brève se définit par les trous discursifs, les ellipses, les non-dits, voire les blancs qui aèrent le texte et renforcent son dialogisme restreint. Et même s'il faut évidemment porter attention à tout ce qui est rapporté à travers le récit, la nouvelle brève a cette particularité de mettre le silence sur un pied d'égalité avec la parole. Les éléments passés sous silence peuvent se révéler aussi importants que ceux que l'on met au jour. Les silences, les secrets ou les mots que les personnages prononcent à demi surtout à accentuer l'aspect fondamentalement elliptique de la forme nouvelle brève, mais aussi à faire surgir l'ambiguïté et à nourrir la tension.

Lors de l'élaboration de *Tasséomancie*, je considérais ce concept d'ambiguïté comme étant crucial, car il allait donner sa couleur à la thématique centrale du recueil. En effet, plutôt que favoriser l'omniscience, j'ai voulu que domine l'ambiguïté, de manière à mettre en place un futur incertain et menaçant pour les personnages. En outre, les silences qui se multiplient au fil du texte, qu'ils soient issus de l'ellipse ou du dialogisme restreint, soulignent cette impression d'ambivalence et d'incertitude que je recherchais.

### **Le dialogisme restreint**

Ce fameux dialogisme restreint dont j'ai parlé déjà domine le paysage narratif de la nouvelle brève. Dans un recueil comme *Insecte*, celui-ci est souvent utilisé afin de créer un malaise. C'est le cas dans « Münchhausen par procuration », où les informations que la narratrice passe sous silence nourrissent l'inquiétude par rapport à sa situation. En effet, les silences qui entourent le narrateur de la nouvelle brève servent à estomper les détails, certes, mais cachent souvent des intentions plus subversives, voire perverses, à plus forte raison quand la narration est confinée à une seule focalisation peu ou pas du tout fiable.

Le dialogisme restreint me semble essentiel ici, car je conçois la nouvelle brève comme étant le lieu de ce qui doit rester privé, le lieu où il devient possible d'explorer à fond l'intériorité d'un personnage. Cette activité « voyeuriste » me semble gagner en efficacité si le prisme focalisateur

de l'instance narrative déforme les choses, en les amplifiant ou en les minimisant. Qu'elle soit aux prises avec ses ennuis, ses joies ou ses inquiétudes, l'instance narrative a tout le loisir de passer outre les éléments de sa vie qui lui semblent trop difficiles à affronter. Dans une nouvelle comme « Pour emporter », j'ai voulu exploiter cet effet en insistant sur l'égoïsme de la narratrice dont la voix envahit le texte, ne laissant aucune place à sa compagne, laquelle aurait pourtant dû se situer au centre de la tension dramatique.

Dans *Insecte*, Castillon préconise aussi cette utilisation du dialogisme restreint. En plongeant le narrataire dans la focalisation de ses narratrices, l'auteure crée des univers éclatés, sombres, tyrannisés par le point de vue d'un personnage qui, souvent, souffre lui-même du poids du monde extérieur. Pour ma part, je conçois d'une manière similaire l'union entre la trame narrative et la poétique de la nouvelle brève. Si, de mon côté, cette union produit des résultats moins incisifs, je pense qu'il demeure essentiel que la nouvelle brève mette en place des focalisations resserrées, intimes, où le narrataire tente de s'immiscer dans la vie privée d'un narrateur, mais toujours par fragments... de vérité.

### **L'ellipse et le silence**

Quand je songe à la place à accorder à l'ellipse narrative dans mon processus d'écriture, je pense aussitôt à l'absence de paroles. C'est qu'en effet, pour moi, la nouvelle n'encourage pas le dialogue, même lorsqu'elle réunit plusieurs personnages. Si, d'aventure, je laisse un dialogue s'échapper au sein du récit, celui-ci doit avoir un impact majeur sur l'ensemble du récit. Selon moi, le rôle du dialogue ou de la parole dans la nouvelle brève consiste à en fracasser le rythme. En d'autres termes, le dialogue sert surtout à contribuer à cet effet de discontinuité et d'incertitude déjà initié. L'insertion du dialogue devient donc chirurgicale : il est inclus ou retiré avec précision. Au mieux, la prise de parole des personnages devient une sorte de transgression dans l'économie globale du récit, une dissonance par rapport au caractère introspectif de la narration.



À ce niveau, je rejoins l'esthétique de Castillon. Le dialogue et toute parole qui s'éloigne du dialogisme restreint doivent signifier quelque chose qui ne pourrait pas être tenu sous silence. Ils peuvent également servir à introduire une seconde présence, parfois agaçante, souvent intrusive, dans l'univers d'une protagoniste. À la manière de « Dors vite, maman est là. » (*Insecte* : 100), paroles constituant la chute de « Münchhausen par procuration », les personnages qui parlent dans la nouvelle brève le font souvent pour compromettre un équilibre déjà précaire. À cet égard, je m'inspire de Castillon. Dans « Une histoire de fantômes », le silence du protagoniste-focalisateur dont les cogitations sont présentées en discours indirect libre accorde plus de résonance à la chute : le protagoniste prend alors la parole, lui qui jusque-là s'était pourtant tu.

Au-delà de ces silences, la nouvelle brève accumule aussi les dissonances. Par-dessus tout, il faut éviter un rythme trop étal ou un monologue intérieur trop restreignant, équilibre du reste difficile à atteindre. À ce stade, l'ellipse autorise une rupture dans le discours, créant la discontinuité propre à la poétique de la nouvelle brève.

### **Recueil et discontinuité**

Au-delà de l'idée de comparer l'écriture novellière à l'écriture romanesque, je crois tout de même que le recueil se définit bien par rapport à l'affirmation de Stendhal, qui affirme qu'« [un] roman c'est un miroir qui se promène sur une grande route. » (*Le Rouge et le noir*, 1927 [1830] : 237). En revanche, le recueil serait plutôt un miroir que l'on a laissé tomber au bord de la route. Quand on en rassemble les morceaux, les lignes de faille demeurent apparentes ; les visages et les paysages y sont décomposés, déformés. La surface fragmentée du miroir fait désormais en sorte que les détails se trouvent soit accentués, soit effacés.

Dans l'élaboration d'un recueil, j'aime garder en tête la mise en valeur des cicatrices qu'il porte, plutôt que de tenter de les camoufler par la voix de narrateurs trop bavards ou d'enchaînements trop apparents du type « pendant ce temps ». Au contraire, je veux faire de ces cicatrices la force motrice du texte. À travers les trous textuels, ellipse ou silence entre deux nouvelles, le recueil se

trouve sans cesse traversé de ces blessures et encadré par elles. À mon sens, c'est ainsi que la nouvelle fruste et indispose. Elle impose ces non-dits et ces fissures, aménage ces fins ouvertes et esquisse imparfaitement les personnages. Le recueil, sorte de miroir recollé, ne peut refléter que de petits bouts d'intrigues auxquels on ne se serait peut-être pas attardé s'il avait fallu embrasser un paysage plus large.

### **Le recueil thématique**

Par ailleurs, réunir plusieurs récits en un recueil consiste à s'emparer d'une idée, d'une image ou d'une impression pour la faire éclore. En outre, la nouvelle permet d'investir totalement une focalisation repliée sur elle-même, focalisation qui trouvera des échos ailleurs, soit dans celles des textes avoisinants. C'est ce qu'on appelle la cotextualisation. Par conséquent, si la mise en recueil me semble un choix esthétique aussi important que celui du genre littéraire ou du ton, c'est parce qu'il permet d'exploiter un genre intimiste tel que la nouvelle brève, pour l'insérer dans un grand ensemble. Certes, la nouvelle est nomade de par sa brièveté, mais la mise en recueil la sédentarise, pour ainsi dire. Dans *Insecte*, la mise en recueil instaure résolument la thématique des relations mère-fille, en dépit d'une focalisation alternant entre la fille et la mère, deux figures évoluant dans des galaxies opposées.

Le recueil thématique, tel que défini par Jean-Boucher, reste un compagnon idéal pour la discontinuité, puisque celui-ci entraîne non seulement la formation d'un objet plus cohérent, doté d'un fil conducteur, mais la prégnance d'une thématique explorée sous plusieurs facettes, et à travers de multiples regards. À mon sens, un des plus grands atouts du recueil réside dans cette liberté esthétique, laquelle autorise la mise en place d'un univers (car, aussi disparate et fragmenté soit-il, un recueil finit toujours par contenir un univers en soi) et une richesse polysémique unique. Dans le cas de *Tasséomancie*, je voulais que la thématique principale, soit la divination, teinte la réalité des récits de plusieurs façons. Que ce soit par la présence d'un avenir menaçant pour certains personnages ou par une présence directe de l'activité de divination

(notamment la tasséomancie), le choix d'une thématique centrale n'est pas une limite, mais bien une solide fondation sur laquelle bâtir des récits qui, tout à tour, l'approfondiront.

La mise en recueil de *Tasséomancie* a d'abord servi à faire un portrait élargi d'une même thématique, tout en permettant d'effectuer des sauts temporels, comme pour « Colonie agricole » et « Gnoséologie », ou de franchir de longues distances, comme dans « Lapsang Souchong », où l'action se déroule en ville plutôt qu'à la campagne. La mise en recueil initie de multiples départs qui mènent vers de nouveaux paysages, vers certains égarements, voire les tergiversations que l'effet de discontinuité contribue à créer. Par exemple, le récit de la narratrice de « Sky Blue Sky » ou de « Lapsang Souchong » peut être aisément scindé dans le recueil, sans que cet aménagement crée d'incohérence au plan de l'intrigue.

Habiter le recueil, c'est donc à la fois accepter ces départs imminents qui ne se réalisent jamais. C'est aussi faire surgir cet entre-deux spatial, ces non-lieux littéraires que sont les cicatrices dans le texte. Il y a un moment où le pied quitte le quai de la gare, soit pour embarquer dans le train, soit pour se jeter dans le vide. Il est difficile de le prévoir, car le recueil se plaît à brouiller les pistes pour mieux déconcerter.

### **Une fenêtre ouverte sur le monde ou Du côté de la cotextualisation**

On aura compris que si je conçois d'abord la nouvelle brève comme étant une forme parfaitement indépendante, il ne fait pas de doute que celle-ci bénéficie d'une communauté textuelle telle que celle qui se forme au sein d'un recueil. La nouvelle brève demeure un morceau d'univers autosuffisant mais, paradoxalement, il reste difficile pour moi d'aborder la nouvelle brève sans parler de la place qu'elle occupe à l'intérieur d'un ensemble : un lieu pour grandir.

Par le biais de l'effet de cotextualisation décrit par René Audet, la nouvelle peut se voir enrichie de significations supplémentaires. Dans le cas d'un recueil homogène comme *Tasséomancie*, la

cotextualisation se crée notamment à partir de la thématique centrale. Au fil des récits, la thématique de la divination offre une filiation, même à travers des nouvelles qui semblent fort éloignées les unes des autres. À titre d'exemple, une nouvelle de science-fiction comme « La colonie agricole » est bien postérieure aux autres sur le plan temporel. En revanche, certains motifs (le livre, la divination) la relie au recueil. À la limite, on pourrait dire que la cotextualisation encourage la discontinuité car, une fois les textes rassemblés, il semble qu'on puisse compter sur l'effet de cotextualisation pour rapprocher des nouvelles a priori disparates telles que « La colonie agricole » ou « Une caravane russe ».

Chez Castillon, ce rapprochement s'exprime dans le traitement de la thématique des relations problématiques entre mères et filles. Au fil des pages d'*Insecte*, l'effet de cotextualisation a cette capacité d'élargir le propos des nouvelles, tant et si bien qu'on en vient à disserter sur des problèmes sociaux aussi vastes que l'objectivation du corps féminin ou la maladie. Tout en conservant un ton intime, la nouvelle brève de Castillon pose un regard panoramique sur le monde.

Bien que cette façon de faire ait ses mérites, je m'écarte ici un peu du choix de Castillon. Dans *Tasséomancie*, je conçois la thématique centrale tel un fil conducteur qui relierait les nouvelles, en faisant planer la notion de divination au-dessus des différents narrateurs. De ce fait, « Darjeeling », la nouvelle d'ouverture, donne le ton en mettant en scène l'annonce d'un mauvais augure. Cette nouvelle ne raconte pas le destin du narrateur par rapport à cette prédiction, mais elle se réalise pour ainsi dire dans les textes qui suivront.

Si je compare *Tasséomancie* à *Insecte*, le traitement que je réserve à la thématique centrale a une portée sociale beaucoup moins forte. Je crois néanmoins que la nouvelle brève, si introspective soit-elle, peut dépeindre des univers complexes. Pour ma part, je mise sur l'utilisation de motifs récurrents à forte résonance symbolique. Le choix d'un motif comme celui de la tasse de thé, par exemple, participe à une vision plus globale de ces petits mondes que peut receler une nouvelle.

Dans le contexte de *Tasséomancie*, le motif de la tasse de thé symbolise d'abord les mauvais présages qui hantent les protagonistes (comme dans « Darjeeling »). Mais il symbolise aussi le rituel qui unit les personnages, dans une logique de partage et de communion (« Œuf de corbeau »). Que l'on passe par la tasse de thé ou sa proche cousine, la tasse de café, ou même le verre de vin, peu importe. L'idée demeure à travers la répétition de ce motif.

De plus, pour moi, la tasse de thé entretient un rapport symbolique avec l'élaboration du recueil et l'effet de cotextualisation. Il s'agit donc d'une métaphore du temps suspendu, de la pause qu'il infère, mais aussi d'un geste rituel, destiné à être reproduit, apportant toujours quelque chose de nouveau à travers les pensées et les conversations qu'il engendre, et ce, en fonction de la manière dont le motif revient dans les nouvelles.

Afin de respecter la brièveté de la forme, il me semble primordial de trouver un point d'ancrage pouvant amener le récit au-delà de ses propres frontières. Pour la nouvelle brève, ce point d'ancrage se trouve dans l'élaboration d'éléments tels que les motifs qui, par leur seule présence, pousse l'intrigue plus loin. La cotextualisation crée graduellement, sans brusquer les récits qu'elle regroupe, une ligne d'horizon. Elle ouvre une fenêtre sur une vue agrandie du monde tel que bâti par le recueil, tout en respectant l'intimité instaurée par le texte bref.

### **Conclusion partielle**

Dans *Tasséomancie*, j'ai cherché à m'approprier la concision de la nouvelle brève pour la mettre au premier plan. Ainsi, je voulais me trouver devant des récits fragmentés, voire fragmentaires, fugaces et ambigus. C'est pourquoi j'ai travaillé à partir de thématiques telles que la fuite ou la divination, lesquelles comportent leur lot d'incertitude. En outre, si la nouvelle brève oblige à préconiser l'ellipse et le silence, elle me semblait le lieu idéal pour jouer sur la notion

d'ambiguïté, de doute. Il y a pour moi quelque chose de naturel dans l'inclusion d'éléments qu'on pourrait assimiler au fantastique au sein des nouvelles brèves. À l'image des nouvelles néo-fantastiques, l'inclinaison de la nouvelle brève pour les récits narrés à la première personne et le discours peu fiable encourage la prolifération de l'étrange dans ces intrigues dont on ne peut jamais entièrement saisir la teneur. Quoi qu'il en soit, qu'elle privilégie la présence de l'étrangeté ou non, l'écriture novellière permet d'offrir une vision tordue des univers qu'elle explore. À travers elle, on finit toujours par s'éloigner de la route pour explorer des sentiers à peine foulés, parfois des culs-de-sac, souvent étroits, mais qui nous permettent de réaliser l'ampleur des univers qu'elle traverse.

En somme, lors de l'élaboration d'une nouvelle brève, la création littéraire se vit tel un perpétuel départ imminent. Les êtres que l'on croise au détour des mots s'évanouissent pour aussitôt céder leur place à de nouveaux arrivants. Il faut alors accepter de passer par une suite de petits deuils. Il s'agit bel et bien d'une forme de nomadisme – littéraire –, où l'on troque le confort de la description exhaustive et du dialogue explicatif, pour le flou de paysages et de visages aperçus à travers la brume.

## Conclusion générale

Le genre bref donne souvent l'impression qu'on peut bâtir une maison avec quelques planches et une dizaine de clous. De fait, la nouvelle brève semble interroger la manière de créer un univers entier en quelques pages, voire quelques mots. À travers sa poétique, la nouvelle brève élabore graduellement ces mondes intimes, souvent solitaires, mais débordants de motifs et d'images.

La nouvelle brève possède également sa propre manière de concevoir et d'investir la brièveté. Et de par sa brièveté, elle s'engage également dans l'espace de la pluralité. C'est parce qu'en soi, la nouvelle brève n'arrive jamais seule. Il est effectivement difficile de concevoir l'écriture nouvelle comme un objet monolithique. De nature, la nouvelle brève se conçoit tout particulièrement comme une forme plurielle, présentée sous la forme du recueil. D'ailleurs, la poétique de la discontinuité ne se retrouve pas uniquement au cœur de la nouvelle, mais aussi dans le recueil, lequel permet aux différents récits d'être présentés, séparés les uns des autres tout en étant liés à l'élaboration du même objet littéraire. En étudiant la nouvelle brève, il reste donc difficile d'ignorer ce contexte de création qu'est le recueil. Transcendant la simple exigence éditoriale, celui-ci contribue à alimenter la forme brève tout en lui offrant un support à l'image de ce qu'elle est : discontinuité, pluralité et ambiguïté. Et si on peut parler d'ambiguïté, c'est que l'on peut affirmer que le recueil permet tout à la fois à la nouvelle brève de cultiver cette dose de mystère entraînée par sa nature elliptique, mais également de venir répondre à ses silences à travers des échos et des traces laissées par les autres récits. C'est ainsi que se manifeste un des éléments les plus importants de la poétique du recueil, soit l'effet de cotextualisation.

Bien sûr, ce qui fait de la nouvelle brève un genre entier et unique en soi demeure l'utilisation des silences. Ceux-ci sont créés grâce à différentes caractéristiques rattachées à la nouvelle brève. Souvent, à travers le dialogisme restreint, les ellipses et les silences qui peuplent le récit surgissent. C'est que l'instance narrative qui prend en charge la nouvelle brève le fait fréquemment de manière introspective. Par le biais d'un point de vue restrictif et de ce qu'elle

choisit de voir de l'univers qu'elle habite, l'instance narrative arrive à établir au sein du récit une impression d'intimité et de proximité. Mais cette intimité n'en est pas une qui porte aux révélations. Il s'agit plutôt de créer un espace où les silences produits par une focalisation unique deviennent aussi importants que le texte lui-même, car c'est à travers les silences que la poétique de la nouvelle brève s'épanouit. À partir des ellipses, les informations livrées par les textes constituent une piste à suivre pour passer à travers le récit ; chaque élément présenté au fil du texte, tel un détail descriptif ou la présence d'un objet, redouble d'importance. Plus qu'un simple silence, l'ellipse souligne également l'absence dans un texte, une absence qui peut procéder d'une vérité que l'on tait ou qu'on refuse de considérer pour ce qu'elle est, créant ainsi une atmosphère d'inquiétude et de doute qui s'installe rapidement, permettant ainsi au texte de trancher dans le vif du sujet sans toutefois abandonner ses ambiguïtés caractéristiques.

Du coup, on constate que la nouvelle brève est d'abord dominée par l'instance narrative qui y préside. De fait, celle-ci devient vite un espace personnel, où l'intimité du récit contribue à un resserrement narratif ; les éléments livrés au long du texte restent soumis à la focalisation de l'instance narrative, donc déformés. Qui plus est, cette focalisation entraîne un travail de description / narration fragmenté, contribuant à maintenir cette poétique propre à la brièveté, une poétique qui non seulement contient un récit en quelques pages, mais en disloque aussi la diégèse.

En revanche, on constate que l'effet de cotextualisation permet de garnir les ornières creusées par ces récits discontinus. D'une part, celui-ci donne davantage d'unité à un genre défini par sa discontinuité. D'autre part, la cotextualisation confère une unité aux nouvelles rassemblées dans le recueil. Ainsi étudiées en fonction de leurs similitudes thématiques et des réseaux isotopiques qui les traversent, les nouvelles entretiennent un dialogue entre elle, dialogue offrant une nouvelle perspective. On comprend qu'il s'agit là d'un des effets probants de la cotextualisation : au-delà de l'idée de pallier les nombreuses ellipses de la nouvelle brève, elle enrichit ces silences de nouvelles significations. Enfin, la cotextualisation peut aussi faire surgir le sens à partir du



silence même, de telle sorte que deux ellipses semblables, présentes dans deux récits, auront tendance à dire beaucoup.

Au terme de l'analyse d'un recueil-ensemble tel qu'*Insecte*, on ne peut que noter l'importance de l'effet de cotextualisation sur la poétique des récits. À travers une étude des réseaux isotopiques, on voit que le recueil supporte la communauté narrative telle que définie par Ingram. En effet, la mise en recueil apparaît comme étant la poétique idéale pour encourager le dialogue entre les nouvelles. Des jumelles monstrueuses qui apparaissent dans l'esprit de la narratrice de « J'avais dit une » au corps adolescent de la fille qui devient monstrueux dans « Tu seras une femme ma fille », on saisit la manière dont le réseau isotopique modifie et transforme la perception d'un seul élément diégétique, en prenant appui sur un motif ou une ellipse particulièrement signifiante. Grâce à l'effet de cotextualisation, l'espace intime de la nouvelle brève, lequel se concentre sur une dimension plus intime du récit, arrive à s'ouvrir à des sujets plus larges. Dans *Insecte*, par exemple, l'angoisse résultant du réseau isotopique lié au monstrueux féminin, d'abord issue des tourments de la narratrice de « J'avais dit une », aboutit sous la forme d'un discours social dans « Tu seras une femme ma fille ». Sans télégraphier un quelconque message, lequel de toute manière ne peut prendre place dans un espace restreint, le récit part des préoccupations personnelles des personnages vers des considérations universelles, où tout un monde finit par transparaître à travers le voile dressé par le discours opacifiant de l'instance narrative. Donc, dès lors qu'on se penche sur l'influence de la cotextualisation au sein d'un recueil, on se rend compte que celui-ci ne pallie pas toujours le caractère elliptique de la nouvelle brève. Il fait mieux : il utilise les silences du texte pour en magnifier les thèmes et les motifs.

Lors de la création d'un recueil de nouvelles homogène, les mêmes préoccupations surgissent souvent. Lorsqu'on considère l'écriture de la nouvelle brève dans le but de l'inclure dans un ensemble, il faut tenir compte d'un certain nombre de contraintes et de possibilités. Il faut, tout d'abord, considérer la place de chaque texte dans la communauté narrative que deviendra le recueil. Si le texte reste indépendant (s'il contient son propre univers), il faut tout de même se demander comment il contribuera au recueil. Un tel questionnement sera sans cesse à

recommencer, car l'écriture nouvelle demeure une écriture de pluralité, où l'objet littéraire se conçoit surtout comme un éclatement. Par le biais de la trame narrative, de la thématique ou des lieux diégétiques, le recueil se fait et se refait sans relâche, permettant du coup de découvrir et de redécouvrir le monde qu'il met en place, morceau par morceau. C'est là une des richesses que l'on peut associer à l'effet de cotextualisation, d'autant plus que, dans le cas d'un recueil-ensemble, il s'impose de lui-même.

Certes, lors de la création d'un recueil, il peut sembler paradoxal de vouloir pallier l'aspect fragmentaire du genre bref par le choix du recueil-ensemble. Mais il faut savoir que tant l'effet de cotextualisation qu'une thématique commune, tout en contribuant à l'unité d'un recueil, ne change par le fait que la nouvelle brève reste cette forme presque silencieuse, où l'univers se cache derrière une vitre givrée.

D'une certaine manière, l'effet de cotextualisation peut être considéré comme étant l'essence même du recueil de nouvelles homogène, voire hétérogène. Il rassemble nombre de voix solitaires qui n'auraient pu trouver de résonances autrement. Qui plus est, la mise en recueil permet de multiplier les focalisations, tout en donnant préséance à chacune. Quant aux réseaux isotopiques, ils créent des histoires à la fois fragmentaires et complètes. En somme, le recueil se forme de par les sillons que creusent non seulement les espaces entre les textes, mais également les silences qui émaillent les récits. Quant au caractère polysémique de la nouvelle brève, il demeure encore à étudier et à explorer. Au-delà de l'idée de « faire court », elle offre une stylistique particulière, qui mériterait d'être approfondie.

On l'a vu, une tasse de thé ne semble, au départ, qu'un simple accessoire, mais elle peut s'enrichir de nouvelles symboliques, grâce à la mise en recueil et à l'effet de cotextualisation. Ainsi, l'écriture et la lecture du recueil de nouvelles demeurent à l'image de ces départs en continu, où les univers qu'on explore doivent être rapidement quittés pour plonger vers des espaces nouveaux. Ces nombreux départs constituent de petits deuils à faire sans cesse, tandis que l'effet de cotextualisation vient agir telle une consolation à cette accumulation de pertes. Il

permet de garder avec soi des fragments d'univers et de les porter sur les sentiers qu'on emprunte tout en sachant qu'au détour de l'un d'eux, il faudra abandonner ces fragments, les laisser germer dans une terre qui ne leur est pas familière. Il y a, semble-t-il, une forme d'écologie qui naît de la mise en recueil. Les récits se récréent, se régénèrent, venant en quelque sorte récompenser ceux et celles qui se frottent à ce genre littéraire exigeant qu'est la nouvelle brève.

## Bibliographie

ALLUIN, Bernard & François SUARD. *La nouvelle, définitions, transformations*, Coll. « UL3 », Lille, Presses universitaires de Lille, t. 1-2, 1990-1992.

AUBRIT, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*, Coll. « Lettres », Paris, Armand Colin, 1997.

AUDET, René. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Coll. « Études », Québec, Nota Bene, 2000.

AUDET, René. « Le recueil de nouvelles québécoises comme proto-genre », *Actes du colloque « La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours »*, 6 au 10 mai 1997, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 385- 395.

AUDET, René. « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998, p. 69-83.

AUDET, René et Thierry BISSONNETTE. « Le recueil littéraire, une variante formelle de la périπέtie », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. I. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 15-43.

BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 175-185.

BÉRARD, Sylvie. « Des titres qui font bon genre : de quelques particularités éditoriales de la nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Coll. « Dont acte / Documents », Montréal, XYZ, 1992, p. 73-83.

- BERTHIAUME, André. « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, n° 74, 1992, p. 38-50.
- BLIN, Jean-Pierre. « Nouvelle et narration au XX<sup>e</sup> siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire ? », *La nouvelle : définition, transformation*, textes recueillis par Bernard ALLUIN et François SUARD, Lille, Presses universitaires de Lille, Coll. « Travaux et recherche », 1991, p. 115-123.
- BONHEIM, Helmut. *The Narrative Modes. Techniques in the Short Story*, Cambridge (Massachusetts), D. S. Brewer, 1982.
- BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992.
- BRULOTTE, Gaétan. « Forme de la nouvelle québécoise contemporaine », dans Gauvin, Lise et MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Rome/Montréal, Bulzoni/VLB éditeur, 1992, p. 67-84.
- CARPENTIER, André. *Ruptures : genre de la nouvelle et du fantastique*, Coll. « Erres Essais », Montréal, Le Quartanier, 2007.
- CARPENTIER, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.) *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Coll. « Dont acte / Documents », Montréal, XYZ, 1992.
- CARPENTIER, André et SAUVÉ, Denis. « Le recueil de nouvelles », dans GALLAYS, François et VIGNEAULT (dir.), *La nouvelle au Québec*, 1996, p. 11-36.
- CASTILLON, Claire. *Insecte*, Paris, Fayard, Coll. « Livre de Poche », 2007.
- CASTONGUAY BÉLANGER, Joël. « L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, 2002 p. 55-69.
- CLEMENTS, Robert J. & Joseph GIBALDI. *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York, New York University Press (Gotham Library), 1977, 254 p. [sur le recueil : p. 36-61]
- DE BIASI, Pierre-Marc. « Théorie de l'intertextualité », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 371-378.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, coll. « 10/18 Domaine français », 2004.

En Collaboration, « Poétique du recueil », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver 1998).

ÉVRARD, Franck. *La nouvelle*, Paris, Seuil, Coll. « Memo », 1997.

GAILLIARD, Michel. « Le fragment comme genre », *Poétique*, n° 120, novembre 1999, p. 387-402.

GARCIER, F. « Du nom au genre : le cas de la short story », La Licorne, *Dynamique des genres*, n° 22, 1992, p. 19-27.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GODENNE, René. *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, 176 p. [sur le recueil : p. 122-128]

GODENNE, René. *Études sur la nouvelle française*, Paris, Honoré Champion, 1985.

GREIMAS, A.J. *Du sens. Essai de Sémiotique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1970.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, Coll. « Université/Lettres sup. », 2000.

GROJNOWSKI, Daniel. « L'art du bref », *Le français aujourd'hui*. La nouvelle, n° 87, 1989, p. 19-24.

GROJNOWSKI, Daniel. « De Baudelaire à E. A. Poe : l'effet de totalité », GRATTON, Johnnie et IMBERT, Jean-Philippe (dir.), *La nouvelle hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 29-40.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004.

INGRAM, Forrest L. *Representatives Short Stories Cycle of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971.

INGRAM, Forrest L. « The Dynamics of Short Story Cycles », *Northwest Ohio Quarterly*, vol. 2, 1979, p. 7-12.

- JEAY, Madeleine. « Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Âge et au XVIème siècle », Vincent ENGEL et Michel GUISSARD (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Actes du colloque de Metz, juin 1996, Belgique, Quorum, 1997, p. 63-76.
- KENNEDY, J. Gerald. « Induction : The American Short Story Sequence-Definitions and Implications », J. Gerald KENNEDY (dir.), *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, p. vii-xv, 1995.
- LAFON, Michel. « Les aventures de la mise en recueil », *Tigre* (Travaux ibériques de l'Université des langues et lettres de Grenoble). *La nouvelle (II)*, n° 5 (février 1990), p. 169-175.
- LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, Coll. « Essai », 2009.
- LACOYE, Marie-Pierre. *Les réseaux isotopiques : une voix convergente pour l'expression écrite*, « sans lieu », « sans date ».
- LANGELET, Irène (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- LORD, Michel, « La forme narrative brève : genre fixe ou flou ? », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, Coll. « Documents », 1992, p. 41-61.
- LORD, Michel et CARPENTIER, André (dir.). *La nouvelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, 1997.
- LUSCHER, Robert M. « The Short Story Sequence : An Open Book », LOHAFER, Susan & CLAREY, Jo Ellyn (dir.), *Short Story at a Crossroads*, Louisiana, Louisiana University Press, 1989, p. 148-167.
- MASSOUTRE, Guylaine, « Présentation. Du recueil à l'essai, ou la cohérence du disparate », dans Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, BQ, 1995, p. XIII-LXXXI.
- MAUGHAM, Somerset. *L'art de la nouvelle*, Monaco, Éditions Du Rocher, 1998.
- MAY, Charles E. (dir.). *New Short Story Theories*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1994.

- MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989.
- MIEKE, Bal. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995)*. Québec, L'instant même, Coll. « Essai », 2010.
- MONFORT, Bruno. « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90 (avril 1992), p. 153-171.
- MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre: publier des nouvelles*, Québec, L'instant même, Coll. « Essai », 1997.
- ORACE, Stéphanie. « Le fragment comme espace du silence », dans RIPOLL, Ricard (dir.), *Histoire de Claude Simon : le fragment comme espace du silence*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 273-288.
- QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- RICARD, François. « Le recueil », *Études Françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 113-133.
- ROBIN, Régine. « Le texte cyborg », *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 11-38.
- RUNYON, Randolph Paul. *Reading Raymond Carver*, Syracuse (U.S.A.), Syracuse University Press, 1992.
- SARKANY, Étienne. *Forme, socialité et processus d'information : l'exemple du récit court à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du récit court moderne*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 1982, 790 f. [partie III : « Le principe de construction : des parangons de recueils », p. 283-318]
- STENDHAL. *Le rouge et le noir : chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Divan, coll. « Le livre du Divan », 1927.
- STOLZ, Claire. Fabula, La recherche en littérature, *Atelier de théorie littéraire : dialogisme*, consulté le 7 septembre 2013, 2009, <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>.

TODOROV, Tzvetan. « Genres littéraires », dans DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 193-201.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1981.

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », Paul CARMIGNANI (dir). *Aspects de la nouvelle (II)*, n° 18, 1<sup>er</sup> semestre, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », 1995, p. 9-78.

VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche : la nouvelle brève », Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, (Cahiers de L'Université de Perpignan, n° 18, 1<sup>er</sup> semestre), 1995, p.123-141.

VIGNES, Michel. *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Peter Lang, 1989.



## Annexe I

### Tableau récapitulatif des éléments méthodologiques

Comme cette étude présente plusieurs éléments méthodologiques, le présent tableau offre une récapitulation de ces notions, de leurs principaux théoriciens et de la manière dont ceux-ci les entendent et, de ce fait, la manière dont cette étude les définit à son tour.

Outil théorique	Théoricien	Définition	Référence
Monologisme et dialogisme restreint	Lord, Michel	Qui freine ou censure toute tentative de dialogisme, c'est-à-dire toute forme de relation conflictuelle légitime et irrésolue entre acteurs ou avec le monde. Le texte est réglé, normé, codifié selon une seule et même règle doxologique.	<i>La nouvelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle</i> , p. 115.

Outil théorique	Théoricien	Définition	Référence
Dialogisme	Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch	La représentation littéraire, « l'image » de l'objet, peut également être sous-tendue par le jeu des intentions verbales, qui se rencontrent et s'entremêlent en elle ; elle peut ne pas les étouffer, mais, au contraire, les activer et les organiser.	<i>Esthétique et théorie du roman</i> , p. 100-101.
Ellipses explicites	Genette, Gérard	Elles procèdent soit par indication (déterminées ou non) du lapse de temps qu'elles élident, ce qui les assimile à des sommaires très rapides. Exemple : « quelques années passèrent ».	<i>Figures III</i> , p. 92-93.
Ellipses implicites	Genette, Gérard	Celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelques lacunes chronologiques ou solutions de continuité narrative. Elle est surtout non qualifiée.	<i>Figures III</i> , p. 92-93.

Outil théorique	Théoricien	Définition	Référence
Instances narratives	Genette, Gérard	Les éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultanée, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du <i>temps de la narration</i> , du <i>niveau narratif</i> et de la « <i>personne</i> », c'est-à-dire des relations entre le narrateur- et son et ses narrataire(s)- à l'histoire qu'il raconte.	<i>Figures III</i> , p. 227.
Paralipse	Genette, Gérard	L'omission de telle action ou pensée importantes du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur.	<i>Figures III</i> , p. 112.
Paralepse	Genette, Gérard	L'excès d'informations ou paralepse peut consister en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe.	<i>Figures III</i> , p. 213.

