



Quand la pluie traverse les murs *suivi de L'objet comme figure spatiale à part entière dans Cet imperceptible mouvement d'Aude*

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en Lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© MAUDE HUARD

Juin 2017

Composition du jury :

Roxanne Roy, présidente du jury, Université du Québec à Rimouski

Camille Deslauriers, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Christiane Lahaie, examinatrice externe, Université de Sherbrooke

Dépôt initial le 14 juin 2017

Dépôt final le 13 octobre 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont appuyée, de près ou de loin, durant la rédaction de ce mémoire. Merci à ma famille et à mes amis, présents dans les moments de doute et les petites victoires que j'ai rencontrées lors de ce travail en recherche-crédation.

Merci à ma directrice, Camille Deslauriers, qui m'a fait découvrir Aude et le genre nouvellier. Sans ton enseignement, je n'aurais pas plongé avec autant d'enthousiasme dans l'aventure de la maîtrise et je n'aurais sans doute jamais su qu'au fond, je suis une nouvellière.

Je remercie également Roxanne Roy et Christiane Lahaie, qui ont accepté d'évaluer ce mémoire et de me donner, par le fait même, leurs précieux commentaires.

Je tiens finalement à souligner l'appui financier du FRQSC et du CRSH, qui m'ont permis de me consacrer à la rédaction de ce mémoire.

AVANT-PROPOS

« Les phrases lues tournent en moi des jours entiers, cherchant une tanière chaude où s'installer pour y faire des petits. Ce livre m'ensemence. Je ne le dévorerai pas, sans rien en garder, comme je l'ai fait de tant d'autres, autrefois. »

— Aude, « Tout est ici¹ »

Les histoires qui ont laissé une trace dans mon imaginaire s'enracinent dans des lieux bien définis : le Roses-sur-Mer mythique de Lyne Richard dans le roman par nouvelles *Il est venu avec des anémones*², le quartier Hochelaga-Maisonneuve dans le roman *Je voudrais qu'on m'efface*³ d'Anaïs Barbeau-Lavalette, l'hôtel mystérieux du roman par nouvelles *Hôtel des brumes*⁴, que Christiane Lahaie fait dériver en mer. Ces lieux en apparence banals, un village, un quartier, un hôtel, nous sont montrés à travers le regard des personnages, qui le perçoivent à leur façon.

Il y a deux ans, aux balbutiements de mon projet, j'ai eu envie d'investir un lieu particulier : une maison familiale. Je voulais que les nouvelles, toutes autonomes, soient reliées entre elles par quatre personnages récurrents, mais surtout par ce lieu du quotidien. La brièveté inhérente au genre de la nouvelle m'a vite confrontée à la difficulté de rendre compte de l'âme du lieu, de cette maison investie par autant de souvenirs qu'elle pouvait contenir d'objets. Dès lors, je me suis questionnée sur le véritable lieu de chacune de mes nouvelles. Dans « La ballerine », est-ce réellement la chambre des parents, ou plutôt cette

¹ Aude (1997), « Tout est ici », *Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ éditeur, p. 18.

² Lyne Richard (2009), *Il est venu avec des anémones*, Montréal, Québec Amérique, 181 p.

³ Anaïs Barbeau-Lavalette (2010), *Je voudrais qu'on m'efface*, Montréal, Hurtubise, 179 p.

⁴ Christiane Lahaie (2002), *Hôtel des brumes*, Québec, L'instant même, 107 p.

boîte à musique dans laquelle se perd la mère d'Anaïs au lieu de la regarder lui présenter ses progrès en ballet ? Dans « Coups au filet », l'enjeu de la nouvelle se situe-t-il sur le terrain de badminton, ou plutôt autour du moineau, brisé à force d'avoir été frappé ? La nouvelle « La pancarte » se déploie-t-elle dans la cuisine, ou plutôt dans la pancarte de brigadière qu'Anaïs soulève péniblement au-dessus de sa tête ?

À la relecture d'Aude, une de mes auteures fétiches, j'ai compris que le lieu pouvait être aussi petit qu'un simple coffre en bois⁵, que les objets pouvaient, à l'instar du lieu, refléter le monde intérieur des personnages. Aude, par ses nouvelles, m'a donné la permission d'écriture que j'attendais. Elle a ouvert pour moi de nouveaux possibles. Maintenant, un monde peut se dessiner dans une pancarte de brigadière, dans l'aile cassée d'un moineau de badminton, dans le miroir brisé d'une vieille boîte à musique.

⁵ Voir Aude (1997), « Le colis de Kyoto », *Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ éditeur, p. 84.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire poursuit deux objectifs intimement liés. Dans un premier temps, il vise l'exploration d'un procédé littéraire relatif à l'espace textuel : l'utilisation de l'objet comme figure spatiale, par le biais de l'écriture d'un roman par nouvelles intitulé *Quand la pluie traverse les murs*. Dans un second temps, il vise à établir que les objets dans le recueil de nouvelles *Cet imperceptible mouvement* d'Aude s'avèrent des figures spatiales à part entière.

Le volet création est constitué de treize nouvelles mettant en scène quatre membres d'une même famille. L'enjeu de chaque nouvelle, qui se déploie dans l'une des pièces de la maison, se dessine plus particulièrement dans un objet, en apparence banal, qui, par le regard des personnages, devient un espace second, un reflet des désirs ou des souffrances du protagoniste. Alors que l'autonomie des nouvelles est assurée par leur densité et par la symbolique créée autour de chacun des objets, le roman – cette structure qui, à la manière du recueil, englobe les nouvelles – s'élabore quant à lui grâce à la durée dans laquelle s'inscrivent les nouvelles, par la cotextualisation et par les échos créés par des éléments récurrents : les quatre personnages, le lieu (la maison familiale), mais aussi certains objets, qui peuvent revenir d'une nouvelle à l'autre.

Le volet réflexif réfère aux théories de l'espace de Fernando Lambert et Christiane Lahaie de même qu'à certains aspects de la définition du genre nouvellier afin de montrer que l'objet, dans *Cet imperceptible mouvement* – plus particulièrement dans « Tout est ici », « Iris » et « Le colis de Kyoto » –, s'avère un lieu en soi. Il est divisé en deux chapitres. Le premier chapitre, intitulé « L'objet comme synecdoque du lieu », montre que la nouvelle, par ses impératifs de brièveté, confère parfois aux objets une plus grande importance qu'au lieu lui-même. Le deuxième chapitre, intitulé « L'objet comme métonymie du personnage », montre que l'objet tend à devenir un espace symbolique reflétant les états d'âme du personnage, remplaçant le cadre dans la réversibilité cadre-personnage définie par Pierre Tibi.

Mots clés : Figure spatiale. Objet. Nouvelle. Aude. Brièveté. Synecdoque. Métonymie.

ABSTRACT

The following dissertation pursues two closely intertwined objectives. First, it aims to explore a literary process related to the textual spaces, the use of the object as a spatial figure, through the short story cycle entitled *Quand la pluie traverse les murs*. Secondly, it aims to establish that the objects in the collection of short stories *Cet imperceptible movement* from Aude are spatial figures.

The book *Quand la pluie traverse les murs* contains thirteen short stories that feature the four members of a family. The plot of each story, which unfolds in one of the rooms of the house, is drawn specifically from a seemingly mundane object, which, through the eyes of the characters, becomes a second space, moreover, a reflection of the characters' desires and sufferings. While the short stories are self-contained through their density and by the symbolism created around each object, the novel – this structure which, like the collection, encompasses the short stories – is elaborated in itself through the rhythm in which the short stories are inscribed, the cotextualization and by the recurrence of different elements : the four characters, the location (the family house), and mundane objects which return from one short story to the other.

The essay refers to the space theories of Fernando Lambert and Christiane Lahaie as to some aspects of the definition of the short story in order to show that the object in *Cet imperceptible movement* – specifically in “Tout est ici”, “Iris” and “Le colis de Kyoto” – is a place in itself. It is divided into two chapters. The first, entitled “L’objet comme synecdoque du lieu”, shows that the short story, by its imperatives of brevity, sometimes confers to objects greater importance than to the location itself. The second chapter, entitled “L’objet comme métonymie du personnage”, demonstrates that the object tends to become a symbolic space reflecting the character's state of mind, replacing the setting in the setting-character reversibility defined by Pierre Tibi.

Keywords : Spatial figure. Object. Short story. Aude. Brevity. Synecdoche. Metonymy.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| REMERCIEMENTS | vi |
| AVANT-PROPOS..... | viii |
| RÉSUMÉ..... | x |
| ABSTRACT | xii |
| TABLE DES MATIÈRES..... | xiv |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE..... | 1 |
| VOLET CRÉATION <i>QUAND LA PLUIE TRAVERSE LES MURS</i> | 16 |
| Les étoiles se cachent au cœur des pommes | 17 |
| La Terre de Feu..... | 23 |
| La ballerine | 27 |
| La pancarte..... | 32 |
| Le temps d'une mésange | 36 |
| Coups au filet..... | 44 |
| Après la pluie | 50 |
| L'atelier | 53 |
| Les éléphants..... | 62 |
| Tes couleurs | 68 |
| La tache..... | 74 |
| Le poids de la pluie | 79 |
| Ce qui s'efface..... | 87 |

| | |
|---|-----|
| VOLET RÉFLEXION | 92 |
| INTRODUCTION | 92 |
| CHAPITRE 1 L'objet comme synecdoque du lieu | 104 |
| 1.1. L'EFFET DE LA BRIÈVETÉ NOUVELLIÈRE SUR LA PERCEPTION DES LIEUX DIÉGÉTIQUES : LE LIEU RÉDUIT AUX OBJETS DANS LES TEXTES AUDIENS..... | 104 |
| 1.2 LA MULTIFONCTIONNALITÉ DE L'OBJET : SYNECDOQUE DU LIEU ET RESSORT DU RÉCIT | 117 |
| 1.3 L'OBJET AU CŒUR D'AUTRES NOUVELLES DE <i>CET IMPERCEPTIBLE MOUVEMENT</i> | 125 |
| CHAPITRE 2 l'objet comme métonymie du personnage | 130 |
| 2.1. L'ENFERMEMENT, FACTEUR D'UN RAPPORT PARTICULIER ENTRE L'OBJET ET LE PERSONNAGE | 130 |
| 2.2. L'OBJET COMME REFLET DU PASSÉ, DU PRÉSENT ET DE L'AVENIR DU PERSONNAGE | 143 |
| 2.3. LE PRINCIPE DE RÉVERSIBILITÉ OBJET-PERSONNAGE DANS <i>CET IMPERCEPTIBLE MOUVEMENT</i> | 157 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 166 |
| BIBLIOGRAPHIe | 178 |

INTRODUCTION GÉNÉRALE

C'est donc vers la nouvelle que je me suis pour ainsi dire naturellement tournée parce qu'elle ne me permettait aucun débordement, que tout devait y être resserré, que chaque mot pesait, devenait précieux, générateur d'un monde concentré.

— Aude, « Être et naître par l'écriture⁶ »

« La dimension spatiale des textes ne saurait être appréhendée que comme simple décor, c'est-à-dire une toile de fond nécessaire pour faire évoluer les protagonistes du récit. Au contraire, elle participe étroitement à l'élaboration du sens d'une œuvre, allant même parfois jusqu'à supplanter les autres composantes du récit. »

— Marie-Claude Lapalme, « Appréhensions de l'espace⁷ »

Aude, de son vrai nom Claudette Charbonneau, a commencé à signer ses œuvres avec ce pseudonyme à partir de 1983 bien qu'elle ait publié sous son véritable nom (alors Claudette Charbonneau-Tissot) dès 1973⁸. Elle confie à Michel Lord, dans une entrevue réalisée en 1988, que ce pseudonyme s'est imposé à elle « de façon viscérale⁹ » :

⁶ Michel Lord (2006), « Aude : Être et naître par l'écriture », *Lettres québécoises*, n° 124, p. 8.

⁷ Marie-Claude Lapalme (2010), « Chapitre 2 : Appréhensions de l'espace », *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le "réel" : L'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, p. 160.

⁸ *Contes pour hydrocéphales adultes* (nouvelles) (1974), *La contrainte* (nouvelles) (1976), *La chaise au fond de l'œil* (roman) (1979).

⁹ Michel Lord (1988), « Aude — L'écriture de la singularité », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, p. 66. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *ES*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Ce n'était pas un caprice d'auteure, un gadget, un artifice ou un jeu. Cela coïncidait avec un changement intérieur important. Après *La chaise au fond de l'œil*, j'ai senti que quelque chose finissait en moi, que j'étais allée au bout, au fond d'une réalité qui m'habitait depuis l'enfance (*ES*, p. 66).

Elle a donc décidé de réduire son nom à sa plus simple expression, Aude étant le cœur de **Claudette**, ce qui coïncide avec le dépouillement de plus en plus grand de son style d'écriture au fil des années.

Malgré la production imposante d'Aude (cinq recueils de nouvelles¹⁰, six romans¹¹ et un recueil de contes pour enfants¹²), son œuvre demeure somme toute assez peu étudiée. Serait-ce, comme se demande Agnès Withfield, la « singularité » ou l'« étrangeté¹³ » qui se dégage du travail d'Aude qui ferait fuir la critique ? Serait-ce le genre hybride de ses œuvres – un réalisme teinté d'un fantastique qu'on pourrait, selon Marie-Claude Lapalme¹⁴, qualifier d'onirique – qui découragerait les chercheurs ?

Claudine Potvin, pour sa part, souligne que, dans *Cet imperceptible mouvement*, recueil ayant obtenu le « prix littéraire du Gouverneur général, section Roman et nouvelle¹⁵ », « l'effet d'étrangeté, dominant dans les recueils précédents, [s']estompe quelque peu pour faire place à une exploration de la réalité de personnages plus ou moins anonymes » (*ME*, p. 861). Ce léger effacement de l'étrangeté explique peut-être pourquoi ce recueil se retrouve dans la plupart des corpus des thèses portant sur Aude. En effet, deux

¹⁰ *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* (1987), *Cet imperceptible mouvement* (1997), *Éclats de lieux* (2012).

¹¹ *L'assembleur* (1985), *L'enfant migrateur* (1998), *L'homme au complet* (1999), *Quelqu'un* (2002), *Chrysalide* (2006).

¹² *Les petites boîtes* (1983).

¹³ Agnès Withfield (1997), « Traduire l'étrangeté : de quelques nouvelles de Aude et de Daniel Gagnon », dans Michel Lord et André Carpentier (dir.), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, p. 94.

¹⁴ Marie-Claude Lapalme (2010), *Comme des galets sur la grève (nouvelles)*, ouvr. cité, 441 p.

¹⁵ Claudine Potvin, (1999), « Les masques de l'écriture : *Cet imperceptible mouvement* de Aude », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, n° 4, p. 861. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *ME*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

des trois mémoires de même que les deux thèses figurant dans la bibliographie de ce mémoire analysent, en tout ou en partie, *Cet imperceptible mouvement*.

Pourquoi, dans ce cas, avoir décidé de faire de ce recueil mon corpus ? Il s'est imposé d'emblée, d'abord parce qu'il représente le recueil le plus réaliste¹⁶ d'Aude, ce qui le rapproche de ma propre esthétique, soit de l'écriture du quotidien. De plus, selon Michel Lord, le style d'Aude « s'est grandement dépouill[é] depuis les *Contes pour hydrocéphales adultes* » (*ES*, p. 69), son premier recueil de nouvelles. Il me semblait alors plus juste de choisir un recueil de nouvelles plus récent¹⁷. Je n'ai pas retenu le recueil *Éclats de lieux*¹⁸, publié en 2012 peu avant le décès d'Aude, malgré son titre, qui suggère que le lieu y occupe une place prépondérante. Ce recueil, voilé d'une aura de mort, se veut beaucoup plus onirique et n'est pas, comme le mentionne Aude elle-même dans son avant-propos¹⁹, aussi abouti que ses précédents ouvrages. Il présente des lieux qui ne sont en réalité que le décor de vies éclatées – un pays où il ne pleut jamais dans « À l'abri », un camp de réfugiés dans « Les chacals », un hôpital dans « Le sang de l'autre », une cellule dans « L'attente », etc. – sans toutefois donner une place prépondérante à l'objet comme *Cet imperceptible*

¹⁶ « Dix ans après *Banc de brume*, Aude publie un recueil de nouvelles qui, sans constituer une rupture totale par rapport à sa production antérieure, privilégie le réalisme. Malgré ce parti pris esthétique – qui se confirmera par la suite –, *Cet imperceptible mouvement* demeure un ouvrage résolument audien », souligne Christiane Lahaie dans *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même, p. 86. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.) La particularité de l'écriture audienne réside, entre autres, dans la pointe d'onirisme qui surgit pour traduire l'état intérieur des personnages, esthétique plus fortement présente dans *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* (dorénavant, ce recueil sera présenté ainsi : *Banc de brume...*), appartenant, selon Marie-Claude Lapalme, au registre du fantastique onirique.

¹⁷ *Cet imperceptible mouvement*, publié en 1997, est l'avant-dernier recueil de nouvelles d'Aude.

¹⁸ Aude (2012), *Éclats de lieux*, Montréal, Lévesque éditeur, 139 p.

¹⁹En 2005, Aude apprenait qu'elle était atteinte d'un cancer du sang incurable. On lui a dit qu'il lui restait deux ans à vivre. Sept ans plus tard, malgré son état précaire, elle se lance dans un projet de recueil de nouvelles, soutenu par une bourse du Conseil des Arts du Canada. Elle décède peu de temps après la publication d'*Éclats de lieux*. « Est-ce que j'ai pu me rendre au bout de mon projet ? Pas tout à fait, même si *Éclats de lieux* est maintenant publié et qu'il a tout ce qu'il faut pour former un recueil. J'ai cependant encore en moi, pour ce recueil, plein de nouvelles qui demandent à surgir. [...] J'ai plein de pistes à explorer, de mots à suivre. » Aude (2012), « Avant-propos », *Éclats de lieux*, ouvr. cité, p. 15.

mouvement. Dans ce recueil, on observe, à mon avis, une stratégie de spatialisation bien particulière : l'utilisation de l'objet comme figure spatiale, stratégie au cœur de ma problématique.

Le volet théorique de mon mémoire, intitulé *L'objet comme figure spatiale à part entière dans Cet imperceptible mouvement d'Aude*, s'intéresse aux objets représentés par Aude, romancière et nouvellière²⁰, dans *Cet imperceptible mouvement*, et plus particulièrement dans trois nouvelles : « Tout est ici », « Iris » et « Le colis de Kyoto »²¹. En m'appuyant sur les théories de l'espace de Lambert et de Lahaie de même que sur certains aspects de la définition du genre nouvellier, je montrerai que l'objet, chez Aude, peut devenir un lieu en soi.

D'abord, il s'agira de voir en quoi la nouvelle, par ses impératifs de brièveté, confère parfois aux objets une plus grande importance qu'au lieu lui-même. Suivant le principe d'économie inhérent au genre de la nouvelle²², qui demande aux nouvelliers de dire beaucoup avec peu de mots, la nouvelle use de stratégies afin de raconter autrement. Elle fait notamment « un usage massif de l'ellipse, du raccourci, de la suggestion [et] du non-dit²³ » afin de condenser certains éléments de l'histoire. Ainsi, dans *Cet imperceptible mouvement*, l'objet, plus petit, pourrait remplacer le lieu ou, plutôt, en devenir sa synecdoque.

²⁰ À l'instar d'André Carpentier et de Christiane Lahaie, j'utiliserai le terme nouvellier, qui se rapproche du terme romancier, plutôt que nouvelliste, qui rappelle journaliste.

²¹ Puisque je ne dispose que de quarante pages pour le volet réflexion, je concentrerai mon analyse sur ces trois nouvelles. Or, à la fin du chapitre un et du chapitre deux, j'indiquerai comment le phénomène qui sous-tend ma problématique peut se manifester ailleurs dans le recueil, notamment dans « L'envol du faucon » et dans « Vases communicants ».

²² Ce principe est défini, entre autres, par Pierre Tibi et Cristina Minelle.

²³ Pierre Tibi (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 47. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *N*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Je tâcherai ensuite de comprendre en quoi l'objet, qui ne peut contenir un protagoniste à la manière d'un lieu, arrive à porter une réelle charge symbolique. D'après Tibi, la nouvelle, selon un principe de réversibilité, fait signifier le personnage « par des éléments qui remplissent simultanément d'autres fonctions dans le système textuel » (N, p. 45) tels que le dialogue, les actions ou le lieu. En m'appuyant sur le principe de réversibilité cadre-personnage développé par Tibi, qui confère au lieu, « dans la description, des caractères anthropomorphiques, tandis que l'actant humain peut, à son tour, recevoir les attributs d'un univers chosal » (N, p. 57), je tenterai de montrer que l'objet, qui constitue chez Aude un ressort du récit, s'avère, au même titre que le lieu, une métonymie du personnage. Autrement dit, je postule que l'objet deviendrait, dans *Cet imperceptible mouvement*, un espace symbolique reflétant les états d'âme du personnage.

L'objet sera également le point focal du volet création. Ce dernier présente un roman par nouvelles²⁴ constitué de treize nouvelles toutes assez brèves (entre trois et neuf pages). Le roman met en scène quatre membres d'une même famille : Doriane et Luc, les parents de Philippe et Anaïs. L'enjeu de chaque nouvelle, qui se déploie dans l'une des pièces de la maison, se dessine plus particulièrement dans un objet, en apparence banal, qui, par le regard des personnages, devient un espace second, un reflet des désirs, des questionnements

²⁴ Le terme roman par nouvelles a été inventé par Jean-Noël Blanc en 1995 dans son article « Pour une petite histoire du "roman par nouvelles" ». Selon lui, le « roman par nouvelles s'apparente au collage. Constitué de fragments, de morceaux, tissé par chaque nouvelle aussi bien que par les vides qui les séparent, il raconte toujours une histoire déchirée, et il sait qu'il est constitué aussi bien de ces histoires que de ces déchirures. Il est fait de relations probables et de relations improbables. Il ne dit jamais tout. Il n'est jamais parfait. Il est toujours troué. Il ne prétend pas à la totalité, il se fait de bribes, et de bribes incomplètes. Il avance dans l'incertitude. » Jean-Noël Blanc (1995), « Pour une petite histoire du "roman par nouvelles" », dans Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle. Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, Québec/Dole/Echtermach, L'instant même/Canevas/Phi, p. 177. Kiev Renaud complète et précise cette définition dans son mémoire de maîtrise. Selon elle, « [l]e roman par nouvelles trouve sa richesse dans son éclatement, sa narration polyphonique, ses zones d'ombres, sa chronologie floue – les données nécessaires à la compréhension sont livrées de manière allusive et dans le désordre. Le développement hachuré et anti chronologique crée des rebondissements qui dynamisent la narration. La reconstitution du sens doit passer par un travail actif du lecteur, et elle n'est jamais définitive : l'œuvre résiste à toute lecture monolithique. » Kiev Renaud (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre suivi du texte de création* Notes sur la beauté, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, p. 26-27.

ou des souffrances du personnage. En d'autres termes, chaque élément spatial de la nouvelle évoque un aspect du personnage dans sa relation avec l'autre ou avec lui-même.

Je me plierai, dans le volet création, à chacune des contraintes énoncées précédemment concernant l'objet (à la fois figure spatiale, ressort du récit et métonymie). Dans la nouvelle « La ballerine », notamment, la boîte à musique de Doriane constitue un ressort important du récit. Cette dernière, incapable de détourner son regard de la ballerine courbée qui danse sur l'air de *Over the rainbow*, n'arrive pas à regarder sa fille, à lui accorder l'attention qu'elle lui réclame, ce qui crée entre elles une incommunicabilité insurmontable. Ainsi, la chambre à coucher s'efface au détriment du monde compris dans la boîte à musique. La ballerine courbée par le temps reflète également la brisure intérieure de la mère, qui se concrétise d'ailleurs à la fin de la nouvelle, alors que Doriane hallucine au plafond de sa chambre des ballerines démembrées.

L'objet au centre de chacune des nouvelles, bien que pour la plupart du temps inanimé (pancarte, boîte à musique, moineau de badminton, gomme à effacer, travail d'école, tableau, pomme, porte-bonheur, porte-journal), n'est pas forcément statique, il peut s'agir d'un animal (c'est le cas de la mésange dans « Le temps d'une mésange »), ou encore d'un élément (la pluie dans « Après la pluie »)²⁵. Bref, quels qu'ils soient, les objets constituent le point de départ de toutes mes nouvelles. Leur autonomie, exigence du genre, est assurée par la symbolique créée autour de chacun des objets, mais aussi par la densité,

²⁵ Selon *Le petit Robert de la langue française*, l'objet est « toute chose (y compris les êtres animés) qui affecte les sens, et SPÉCIALEMENT la vue ». *Le petit Robert de la langue française*, « Objet », [en ligne]. URL : http://pr.bvdep.com/login_.asp, (Page consultée le 19 avril 2016). L'objet est donc un terme large renfermant plusieurs aspects. Je ne le restreins pas à la définition, par exemple, de l'objet sémiotico-symbolique de Jouve, qui inclut, selon la lecture d'Alexandra Grzybowska, « tout support de communication : tableau, musique, chanson, film, livre, etc., qui révèlent les personnages à eux-mêmes comme leurs relations avec les autres et le monde. » Aleksandra Grzybowska (2013), « La substantifique moelle des personnages dans les nouvelles de Suzanne Jacob », dans René Audet et Philippe Mottet (dir.), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, p. 135. Cette définition, bien plus restrictive, élimine les objets banals (une gomme à effacer, un porte-bonheur, etc.) qui, à mon avis, peuvent devenir, par le regard que posent sur eux les personnages, des figures spatiales à part entière. Voilà pourquoi je privilégie celle du petit Robert.

l'intensité qui sous-tend chaque nouvelle, caractéristiques nécessaires, selon Aude, pour qu'elle soit réussie. La nouvelle doit être le résultat d'un

nouage serré et implacable des éléments du récit. Pas de superflu ni de creux. Que tout soit là mais, en même temps, que tout ne soit pas "donné". [Elle doit faire preuve de] magnétisme : qu'elle fasse rapidement entrer le lecteur dans son univers clos. La nouvelle, même de trois pages, doit être un MONDE. Sinon, elle est ratée²⁶.

Le roman, cette structure qui, à la manière du recueil, englobe les nouvelles, s'élabore quant à lui grâce à la durée²⁷ – une durée fragmentée, certes, mais tout de même présente – dans laquelle s'inscrit les nouvelles (les personnages vieillissent, voient se succéder plusieurs saisons), mais aussi par la cotextualisation et par les échos créés par des éléments récurrents : d'abord, les quatre personnages, qui évoluent d'une nouvelle à l'autre ; ensuite le lieu, qui est (presque) toujours le même, la maison familiale ; mais aussi certains objets, qui peuvent revenir d'une nouvelle à l'autre. On retrouve notamment la boîte à musique de Doriane, présente dans le texte « La ballerine », au sein d'une discussion entre Philippe et Doriane dans le texte « La Terre de Feu ». Le porte-bonheur de Philippe s'avère également au cœur de deux nouvelles : « Après la pluie » et « Le poids de la pluie ».

L'objet comme espace, en plus de déclencher l'écriture (puisqu'il constitue le pivot de chaque nouvelle), assure donc la cohésion de mon projet. Les objets m'aident également à peindre le quotidien de mes quatre personnages (le repas familial dans « La pancarte », la rédaction d'un travail d'école dans « La Terre de Feu », un matin interminable dans « Les

²⁶ [s.a] (1987), « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, p. 66.

²⁷ La nouvelle s'inscrit à l'intérieur d'un "genre long" », qu'il s'agisse du « recueil, d'où elle tire une part importante de sa signification » (Jean-Pierre Boucher (1992), *Le recueil de nouvelles : études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, p. 10.) ou encore du roman, à travers lequel s'élabor[e] une histoire » qui dépasse le simple « cadre englobant » du recueil (Kiev Renaud (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre suivi du texte de création* Notes sur la beauté, ouvr. cité, p. 29.)

étoiles se cachent au cœur des pommes »). Cette contrainte, d'ordre thématique, m'a été inspirée par la lecture d'Aude, qui dépeint plusieurs situations du quotidien dans *Cet imperceptible mouvement* (la réception d'un colis dans « Le colis de Kyoto », une séance photo dans « Iris », par exemple).

Deux autres contraintes ont animé l'écriture de mon roman par nouvelles, l'une d'ordre stylistique, l'autre d'ordre esthétique. Le style que j'adopte dans *Quand la pluie traverse les murs* se veut épuré, tout comme celui d'Aude dans *Cet imperceptible mouvement*. Mes recherches formelles se situent dans le dépouillement de l'écriture, mais aussi dans le symbolisme de la représentation de l'ordinaire. *Cet imperceptible mouvement*, qui représente le recueil le plus réaliste d'Aude, est tout de même traversé par une pointe d'onirisme²⁸ propre à l'auteure. L'onirisme intervient, comme le mentionne Aude dans un entretien qu'elle a accordé à Michel Lord, « pour concrétiser une réalité d'un autre ordre, la réalité intérieure [des personnages], qui est parfois difficile à rendre autrement. [...] Cette réalité intérieure se manifeste alors dans des faits aussi visibles et concrets que ceux de la vie quotidienne. » (*ES*, p. 72)

²⁸ Roland Bourneuf, « L'onirisme dans la nouvelle », dans Jacques Cotnam et Agnès Whitfield, (dir.) (1993), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, p. 85-91. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *ON*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Selon Bourneuf, la sensation d'étrangeté présente dans les textes oniriques « tient d'abord à l'absence de repères spatiaux et chronologiques » (*ON*, p. 88). « La description des objets et des lieux présente souvent un caractère allusif ou abstrait » (*ON*, p. 88) et « parfois, l'espace est contracté au point d'être annulé » (*ON*, p. 88). L'onirisme peut également mettre de l'avant « un détail visuel » (*ON*, p. 88) en particulier. Les personnages oniriques, toujours selon Bourneuf, « ne sont pas nommés, le récit ne leur attribue ni âge, ni statut, ni passé » et « la responsabilité de leurs actes, en général, ne leur appartient pas : ils sont confrontés à une situation de fait inexplicable (dont le récit ne donnera pas la clef) et ils vont agir selon une loi tout aussi inconnaissable mais implacable, qui causera leur malheur ou leur perte » (*ON*, p. 89). De plus, « l'absence de logique, de cohérence visibles entre tel événement et le suivant [...] incite à une lecture non plus assurée de la vraisemblance des faits et de leur enchaînement, mais à une lecture de leur symbolisme » (*ON*, p. 89). Là réside la particularité de certains détails dans *Cet imperceptible mouvement* et dans mon propre projet de création : certains passages appellent parfois le lecteur à interpréter symboliquement le contenu du récit, qui glisse de la vraisemblance au rêve. Je pense à l'envol du faucon dans la nouvelle du même nom d'Aude ou encore à ma nouvelle « La ballerine », dans laquelle la détresse de Doriane se traduit par le démembrement des ballerines qu'elle hallucine au plafond de sa chambre.

Ainsi, à la manière d'Aude, la réalité intérieure de mes personnages prend forme grâce à certains éléments qui sont de l'ordre de l'onirisme. C'est le cas, par exemple, de l'état intérieur de Doriane dans « Les étoiles se cachent au cœur des pommes », nouvelle liminaire de *Quand la pluie traverse les murs*. Dans cette nouvelle, Anaïs, personnage principal et narratrice, tente de cerner le monde intérieur de sa mère, elle qui n'a pas la force de se lever le matin pour lui préparer un bon déjeuner. Anaïs en conclut que sa mère « entre dans le nord » à certaines périodes de l'année et que « seuls ses draps [peuvent] la réchauffer ». Doriane a la tête remplie de stalactites et, parfois, quand Anaïs la regarde dormir, elle aperçoit des aurores boréales se refléter dans la glace. En somme, j'ai voulu représenter l'état dépressif de la mère grâce au froid qui semble l'entourer physiquement.

Cette première nouvelle présente, à travers le regard d'Anaïs, une jeune fille douée d'une patience tranquille, les membres de la famille qui évoluent au fil du roman par nouvelles : Philippe, rêveur et lunatique, Luc, pragmatique et responsable et Doriane, perdue dans son monde. À travers une chronologie détraquée, j'ai voulu faire comprendre au lecteur qu'Anaïs, après avoir tenté d'attirer l'attention de sa mère en dansant (« La ballerine ») et l'attention de son père en agitant sa pancarte de brigadière (« La pancarte »), développe cette patience, à la fois lucide et remplie d'espoir, annoncée dès la première nouvelle. Dans la nouvelle « La tache », j'ai tenté de montrer comment Anaïs découvre, grâce à la peinture, qu'elle n'a pas besoin du regard des autres pour exister.

Au personnage d'Anaïs, j'ai voulu opposer un autre personnage enfant peinant à se définir. J'ai donc décidé de faire marcher Philippe dans les traces de sa mère. Dans le sillage de Doriane, Philippe perd parfois le contact avec la réalité. Ses rêves le plongent peu à peu dans un état qui se rapproche de la folie. Il s'imagine voler jusqu'au Mont Samiento (« La Terre de Feu ») et devenir un oiseau (« Le temps d'une mésange »), mais les adultes qui l'entourent, qu'il s'agisse de son père ou de ses professeurs, ne cessent de le faire redescendre sur terre. Dans les nouvelles subséquentes, j'ai voulu dévoiler, peu à peu, la

profondeur du trouble de Philippe par le biais d'un rêve qui, en apparence, s'avère plus réaliste que le désir de s'envoler : sentir la pluie dans ses veines. Il tente, en marchant longuement sous la pluie, d'effacer l'imperméabilité de sa peau (« Après la pluie »), sans succès. J'ai donc représenté, dans « Après la pluie », les balbutiements de l'obsession de Philippe, qui s'intensifiera dans « Le poids de la pluie ». Malgré cette obsession malsaine, j'ai tenu à doter Philippe d'une passion à laquelle il pourrait s'accrocher et grâce à laquelle il pourrait tenter de se définir. À l'instar de sa sœur, qui se définit par l'art, Philippe tente de trouver son identité à travers les chansons : celles des autres (« Le temps d'une mésange », « Le poids de la pluie »), celles qu'il compose en secret (« Les éléphants »). Il a toutefois du mal à comprendre qui il est. C'est ce trouble identitaire qui m'a menée à faire des liens entre la mère et le fils. Dans « Le poids de la pluie », j'ai cherché à pousser encore plus loin l'obsession de Philippe pour la pluie, toujours en lien avec sa quête identitaire. Quand il commencera à entendre le bruit de la pluie dans sa tête, il croira savoir enfin qui il est, il plongera de l'autre côté du rêve et n'en reviendra peut-être pas, malgré tous les efforts de son père pour lui faire entendre raison.

En ce qui concerne le personnage du père, j'ai choisi de le dépeindre comme un homme terre-à-terre. Tout ce qui lui importe, ce sont les choses bien faites à l'aide d'une discipline irréprochable. Voilà pourquoi il réprimande Anaïs quand elle joue avec sa nourriture (« La pancarte ») et Philippe quand il préfère écouter une mésange chanter plutôt que de s'entraîner au baseball (« Le temps d'une mésange ») ou quand il choisit ses espadrilles plutôt que ses bottes de pluie les jours pluvieux (« Après la pluie »). Voilà pourquoi ses efforts pour garder son couple uni se traduisent par un match de badminton raté (« Coups au filet »). Or, ce pragmatisme terne m'empêchait de plonger dans la complexité du personnage, le rendait distant, voire inintéressant. J'ai donc voulu explorer les raisons de ce pragmatisme. De là est née la nouvelle « Tes couleurs », dans laquelle je tente de montrer que le pragmatisme terne de Luc n'est en fait que la conséquence de la relation qu'il entretenait avec son père, coloré et désordonné. Son père qui, du temps de son

vivant, interdisait le blanc. Ce n'est qu'à son enterrement que Luc pourra entrevoir une possible réconciliation, ce qui ne lui permettra pas pour autant d'apprécier les « couleurs » des autres : ses enfants et sa femme.

Comme je l'ai mentionné plus haut, Doriane vit dans un monde à part. J'ai tenu à explorer, avec ce personnage, les ravages que peut causer la dépression. Quand Doriane n'est pas emmaillotée dans ses couvertures pour se prémunir contre le froid qui la gruge à l'intérieur (« Les étoiles se cachent au cœur des pommes ») ou perdue dans la contemplation de la ballerine qui tourne sur elle-même dans sa vieille boîte à musique (« La ballerine »), elle vivote. Elle tente de se rattacher à la vie comme elle peut : en préparant un souper pour récompenser son fils (« Le temps d'une mésange ») ou en s'efforçant de comprendre la mécanique du badminton pour faire plaisir à son mari (« Coups au filet »). J'ai également voulu dépeindre les complications qu'entraîne cette maladie dans les relations familiales. Malgré ses efforts, son couple s'effritera et les relations avec ses enfants demeureront difficiles. Anaïs restera toutefois le pilier de sa mère jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même adulte, jusqu'à ce que Doriane jette tout ce qui était censé la rattacher au présent (« Ce qui s'efface »). Cette folie, déjà présente alors qu'elle hallucine au plafond de sa chambre des ballerines démembrées (« La ballerine »), la suivra et planera comme une menace au-dessus de son fils, comme une fatalité.

Au roman par nouvelles succédera l'analyse des trois nouvelles de mon corpus, tirées de *Cet imperceptible mouvement*. Le volet réflexif du mémoire s'attardera, dans un premier temps, au principe d'économie, inhérent au genre nouvellier. J'analyserai d'abord la focalisation à l'œuvre dans chacune des nouvelles afin de montrer que le regard des personnages audiens, de même que tous leurs sens sollicités, ne se fixent pas sur l'ensemble du lieu qu'ils occupent, mais plutôt sur un objet en particulier. J'étudierai ensuite la multifonctionnalité de l'objet, à la fois synecdoque du lieu – l'objet, étant plus rapidement

saisissable qu'un lieu, répond au principe d'économie – et ressort du récit²⁹. L'objet occupe effectivement, dans les trois nouvelles, une fonction importante, particulièrement au début et à la fin, moments charnières du genre selon Tibi puisqu'ils sont « surdétermin[és] » (N, p. 23), c'est-à-dire qu'ils sont fortement liés et chargés symboliquement. Je conclurai ce premier chapitre en montrant que l'objet s'avère tout aussi important ailleurs dans le recueil, plus particulièrement dans « L'envol du faucon » et dans « Vases communicants ». Cette première étape me permettra de recenser les figures spatiales de chacune des nouvelles et leurs agencements tout en montrant en quoi les lieux s'effacent pour laisser place aux objets³⁰.

Je me pencherai, dans un deuxième temps, sur le principe de réversibilité cadre-personnage à l'œuvre dans les nouvelles d'Aude, principe au cœur du travail de l'auteure, comme l'a déjà soulevé Lemieux. Cette dernière a notamment utilisé le principe de réversibilité cadre/personnage afin d'analyser le morcèlement de l'espace, qui se transpose à l'identité du personnage, principe dont je me servirai plutôt pour montrer comment l'objet peut devenir, au même titre que le lieu, une figure spatiale à part entière. Afin de saisir comment se manifeste ce principe dans *Cet imperceptible mouvement*, j'étudierai d'abord, dans le chapitre deux, l'enfermement que vivent, de différentes façons, les personnages. Cet aspect, récurrent dans l'œuvre d'Aude, a été étudié par plusieurs chercheurs. Maude Déry analyse notamment l'enfermement afin de montrer en quoi la transformation des personnages s'opère dans l'intimité. Elle n'est d'ailleurs pas la seule à relever ce monde clos dans lequel vivent les personnages audiens : Camille Deslauriers³¹, Michel Lord³², Marie

²⁹ L'objet comme métonymie du personnage, qui représente une autre fonctionnalité, sera étudiée au deuxième chapitre.

³⁰ Les catégories développées par Lambert ne servent qu'à rendre compte, qu'à décrire les figures spatiales et leur agencement sans pour autant les analyser en profondeur. Cet appareil narratologique, nécessaire à mon analyse, n'est donc pas suffisant pour mon mémoire, ce pour quoi j'utiliserai également la géocritique définie par Christiane Lahaie de même que certaines caractéristiques de la nouvelle.

³¹ Camille Deslauriers (2003), *Femme-Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 437 p. Désormais, les références à cette thèse seront indiquées par le sigle *PI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du

José Thériault³³, Claudine Potvin³⁴ et Sylvie Vignes-Mottet³⁵ ne manquent pas de le soulever, et ce, malgré leurs différents angles d'approche. Pour ma part, j'utiliserai les lieux clos afin de montrer en quoi l'enfermement permet à l'objet de devenir un espace en soi, les personnages, confinés, devant se trouver un espace plus petit auquel s'accrocher.

Selon Cristina Minelle, les nouvelliers contemporains privilégient les lieux clos, des lieux intimes permettant de figer un instant du quotidien, comme la maison ou la chambre, qui « deviennent l'amplification du personnage, incarnant ses états d'âme, ses émotions, ses

texte. Deslauriers montre, dans sa thèse, que plusieurs personnages de *Banc de brume...* et de *Cet imperceptible mouvement* vivent un certain type d'enfermement. Elle notera notamment que « l'enfance se referme sur Fanny comme un monde clos » (*PI*, p. 259) dans « L'envol du faucon », ou encore qu'Alexandre, l'oncle d'Iris, s'acharne à « essayer d'enfermer Iris dans une prison de papier glacé » (*PI*, p. 296).

³² Michel Lord, dans son article paru en 1988 dans la revue *XYZ*, « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire », de même que dans l'entretien avec Aude paru dans le même numéro, « L'écriture de la singularité », aborde aussi l'enfermement. Aude lui confie que « [l]enfermement, l'isolement, l'exclusion marquent plusieurs de [s]es personnages [...]. Et cette coupure d'avec le monde est moins l'effet de quelque force extérieure que des personnages eux-mêmes qui n'arrivent pas à se sentir participant du reste. » (*ES*, p. 71)

³³ Selon Thériault, « Aude possède un imaginaire trouble et troublant. L'inquiétant s'y promène comme chez lui, sans codes ni chuchotements, en toute franchise. Il ferme sans l'opacifier l'espace autour des personnages [...]. » Marie José Thériault (1987), « Un livre pour tester la conscience », *Lettres québécoises*, n° 47, p. 31.

³⁴ Claudine Potvin souligne que, « réels ou métaphoriques, tous les lieux imaginaires de *Cet imperceptible mouvement* suggèrent une forme d'étouffement et d'encadrement. Ces images d'enfermement sont présentes dans toutes les nouvelles sous une forme ou une autre et renforcent l'image du masque : étouffement et emprisonnement (« Tout est ici » : prison/lit ; « *Ultimo puerto* » : bar / alcoolisme), ensevelissement (« L'envol du faucon » : verre/vêtements/bandages/mère), isolement (« Les chiens » : île/chalet/solitude/piège), enterrement (« Le passeur » : chambre sordide / meurtrissures ; « Vases communicants » : clinique/corps/mort), engoutissement (« Période Camille » : toile/peinture), refoulement (« La nuit obscure » : cellule/cloître ; « Le colis de Kyoto » : boîte/rancœur), invasion (« Iris » : camera/objectif). » (*ME*, p. 868)

³⁵ Sylvie Vignes-Mottet, pour sa part, affirme que « les personnages de *Cet imperceptible mouvement* sont représentés coupés du monde. Le motif de la coupure spatiale n'est pas neuf dans l'œuvre de la nouvelliste, à en croire les réponses qu'elle apportait dès 1988 aux questions de Michel Lord. Près d'une décennie plus tard, les personnages principaux des treize nouvelles de *Cet imperceptible mouvement* sont, très majoritairement, confinés dans un lieu clos que représentent exemplairement la cellule du prisonnier de « Tout est ici » et celle du moine de « La Nuit obscure ». Île, salle de musée, chambre d'hôpital, bar sordide, atelier d'artiste ou chambre noire, le lieu figure le plus souvent un retranchement, une coupure – brutale ou progressive, volontaire ou subie [...]. » Sylvie Vignes-Mottet (2005), « *Cet imperceptible mouvement* d'Aude : Délicats sismogrammes », dans Philippe Mottet et Sylvie Vignes-Mottet (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Littératures n° 52), p. 148. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *DS*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

peurs et ses cauchemars³⁶ ». Autrement dit, les lieux novelliers sont, bien souvent, « une projection [du] monde intérieur » (*NQ*, p. 159) du personnage. Ce principe métonymique, au cœur de la réversibilité cadre-personnage, a également été relevé par plusieurs chercheurs. Déry souligne que « le personnage “intimiste” [dans *Cet imperceptible mouvement*] serait comme un miroir où se réfléchissent le temps, l'espace et le spectacle du monde. Sa vision colore tout ce qui l'entoure, elle investit le réel par le dedans³⁷. » Lapalme précise quant à elle qu'il y a chez Aude une « prédilection pour des lieux fortement métonymiques, agissant presque invariablement telles des mises en abyme de la psyché du protagoniste³⁸ ». Je m'attarderai également, en recourant à l'approche géocritique, à l'interaction entre le regardant et le regardé, entre le narrateur et l'objet. Je ne parlerai toutefois pas de miroir ni de mise en abyme³⁹, mais bien de métonymie ou de synecdoque, car de mon point de vue, chez Aude, le personnage façonne l'objet autant que l'objet le façonne. Suivant mes hypothèses, chez Aude, cette métonymie propre aux personnages et à l'espace audiens se transmettrait donc à l'objet, point focal de chacune des nouvelles, puisqu'il permettrait, entre autres, aux personnages de se libérer, de s'extraire de leur confinement.

J'analyserai ensuite, toujours dans le chapitre deux, toutes les strates temporelles des objets composant les nouvelles, qui reflètent parfois le passé, le présent et l'avenir des personnages. L'objet, figure spatiale, évoluerait donc au fil du temps qui passe, tout comme le personnage lui-même, dans une dynamique particulière. Au terme de cette analyse, je devrais être en mesure de montrer en quoi l'économie de la nouvelle, chez Aude, pousse le principe de réversibilité cadre-personnage jusqu'à la réversibilité objet-personnage dans les

³⁶ Cristina Minelle, *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même, 2010, p. 163. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NQ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³⁷ Maude Déry (2010), *Sur le fil suivi de La rencontre du langage et de l'émotion dans la nouvelle intimiste québécoise contemporaine ; le cas de Cet imperceptible mouvement d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université Laval, p. 90.

³⁸ Marie-Claude Lapalme (2010), *Comme des galets sur la grève (nouvelles)*, ouvr. cité, p. 418.

³⁹ Marie-Claude Lapalme a étudié cette figure en détail dans sa thèse.

nouvelles de mon corpus, mais également ailleurs dans le recueil, l'objet étant encore plus petit, plus dense qu'un lieu clos.

VOLET CRÉATION

QUAND LA PLUIE TRAVERSE LES MURS

« Je perds le fil des jours. Je ne connais plus que l'instant. J'ouvre les yeux, je regarde par la fenêtre. Les feuilles sont jaunes et rouges. L'air est transparent. Cet instant est d'automne. Je le bois comme une eau fraîche et pure. »

« Vases communicants », (*CIM*, p. 100)

« Il observe les dessins. Il doit y en avoir une vingtaine. Alexandre a l'impression qu'on a pris des photos très intimes de lui à son insu. Pourtant, ce sont des dessins en apparence très ordinaires. Mais Iris a dépassé la surface, elle a percé le masque, trouvé la faille en lui et s'y est faufilée. Ce qu'il cherche par la photographie, elle l'a trouvé, elle, en lui. C'est là, indécent. Fascinant comme le reflet de Narcisse. Même dans un miroir, il n'arrive pas à voir cette part de lui. Iris l'a saisie. Elle l'a volée. Elle la lui donne. »

« Iris », (*CIM*, p. 54-55)

Les étoiles se cachent au cœur des pommes

Le sapin trône au milieu du salon comme un mort dans un salon funéraire. Maman et Phil dorment encore. Je marche sur la pointe des pieds pour ne pas faire craquer les lattes de l'escalier. Adélaïde, affamée, me dépasse par la droite et dévale les marches en miaulant. Je soupire, descends derrière elle, remplis son bol.

22 décembre, 7 h du matin. Dehors, c'est encore la nuit.

Hier, papa, Phil et moi, on a soupé devant le téléjournal. Papa déteste le silence. Il programme nos soirées comme il le fait avec les machines à son travail. Phil et moi on arrive de l'école, on dit « bonjour », il nous demande comment a été notre journée, on répond « correcte ». On s'installe dans ma chambre pour faire nos devoirs, Phil m'aide pour mes sciences, moi je le guide dans ses projets d'arts plastiques. Il arrive à comprendre le mouvement des planètes. Moi, à peindre le système solaire.

— C'est prêt, venez souper !

La table est mise, le souper est servi : du pâté chinois, comme chaque jeudi. Papa ouvre la télé, s'assoit au bout de la table. Phil et moi, on se fait face. On mange en dix minutes, papa mastique lentement.

— Bon, le premier ministre qui augmente encore les taxes !

— Je te dis que notre dollar est pas fort.

— Il devrait ben l'échanger ce joueur-là, il sait pas patiner.

D'habitude, on quitte la table au moment de la météo, mais hier, c'était différent. Un bulletin spécial pour le solstice d'hiver.

— Demain, pour vos déplacements, vous aurez des conditions idéales. Vous pourrez magasiner sans inquiétude ! Quelques flocons pour la région du Bas-Saint-Laurent. Généralement nuageux avec éclaircies. Attention, on annonce une baisse de température pour les prochains jours. Neige et forts vents, voilà ce qui se dessine pour le temps des Fêtes. L'hiver commence demain avec la journée la plus courte de l'année ! Profitez de chaque seconde en famille !

7 h 05

Deux tranches de pain dans le *toaster*. Maman m'avait promis des crêpes. Elle me l'a dit, hier, quand je suis allée lui raconter le bulletin météo.

— On va se faire une belle table avec plein de fruits, tu vas voir.

J'examine le frigo de haut en bas : pain, confitures de fraises, crème sure, œufs, lait. Dans la porte : moutarde, ketchup, cornichons, mélasse. J'ouvre le tiroir de fruits. Deux pommes et onze raisins. Je prends une pomme, sors une planche et un couteau, coupe de fines tranches comme grand-papa me l'a montré. Au cœur des tranches, une étoile formée par les pépins. Elle apparaît quand on coupe la pomme sur le sens de la largeur. Le reste du temps, l'étoile reste dans le noir.

Après sept tranches, j'ai une constellation.

7 h 09

Je m'assois au bout de la table. Papa est parti. Je l'ai entendu se préparer, ce matin. Toujours la même routine : il se lève à 5 h 30, prépare deux cafés décaféinés, verse des Muslix dans son plat blanc – le seul plat de l'armoire qui n'est pas ébréché – les mouille avec quatre cuillères de lait, verse son café dans sa tasse blanche et va s'asseoir au bout de la table. Il mange en écoutant les nouvelles. Ce matin, la madame de la météo parlait encore du solstice d'hiver. Elle a nommé les différentes dates possibles du solstice. L'année passée, c'était le 21 décembre. Je me demande pourquoi le solstice n'est pas toujours à la même date. Madame Cécile le sait sûrement. Après la météo, papa a lavé sa vaisselle, j'ai entendu le tintement du verre quand il l'a replacé dans l'armoire. Il a pris une douche – cinq minutes pas plus –, est remonté dans sa chambre. La porte de sa garde-robe a grincé. Je me suis faufilée hors du lit pour l'espionner. Je l'ai surpris, torse nu, devant les portes-miroirs. Sa peau était plissée par endroits : à la croisée du cou et des clavicules, à l'aube des aisselles, même au coin des yeux. Deux rides profondes sillonnaient son front dégarni. Son crâne s'est dépeuplé depuis quelques mois, ses cheveux, qui étaient noirs et épais, deviennent de plus en plus gris.

Il m'a aperçue dans l'embrasement de la porte. Il a enfilé sa chemise bleue, celle du vendredi, puis m'a rejointe. On est descendus au salon, silencieux. Il a ouvert le frigo. Ses mains flétries ont finalement débusqué une salade tachetée de brun. Penché au-dessus de l'évier, il a tenté de récupérer les parties comestibles. Ses mains, mangées par l'arthrite, bougeaient difficilement. Il ressemblait au vieux sapin rabougri du salon. Après quelques minutes de tri, il a jeté la salade.

— Je vais aller à l'épicerie après le travail. On va se faire une belle salade pour souper.

— Une salade multicolore ?

— Oh oui, avec des poivrons rouges, des ananas, du chou-fleur. Tellement de couleurs qu'on verra même plus le ciel gris par les fenêtres !

Il m'a fait un clin d'œil. J'ai entouré sa taille de mes deux bras. Il a posé une main sur ma tête puis s'est écarté doucement. Il s'est versé la deuxième tasse de café dans un thermos, a empoigné ses clés puis est parti travailler. Je suis remontée me coucher, le sourire aux lèvres.

7 h 11

Maman ne se lèvera pas aujourd'hui. Quand 7 h passe, c'est fini. Son cerveau s'éteint, son corps s'enlise dans le couvre-lit marécage et les oreillers de mélasse.

Je grignote mes morceaux de ciel du bout des lèvres. Dehors, le soleil paresse, perdu à l'autre bout de l'équateur. On l'a vu avec madame Cécile. Le solstice arrive quand le soleil s'en va plus loin ou se rapproche. Il part en voyage, à méridional ou septentrional, ça dépend de la saison. On a appris que méridional c'était le sud et septentrional, le nord.

Aujourd'hui, maman entre dans le nord. Elle grelottera jusqu'en mars. Ses pantoufles et sa robe de chambre n'y changeront rien. Seuls ses draps pourront la réchauffer.

La période morte. Le temps gèle, se fige. Tout va lentement, le cœur ralentit. La glace pend en stalactites dans la tête de maman. On voit le monde se refléter dans l'eau gelée. Parfois, quand je la regarde dormir, j'aperçois des oiseaux flotter dans le vent, et même des aurores boréales. On a vu ça aussi, avec madame Cécile. Les aurores boréales apparaissent quand des particules d'orage magnétique dansent avec l'atmosphère, ou quelque chose comme ça. J'en ai vu une, l'année passée. Le ciel s'était dégradé en six teintes de vert : vert pistache,

vert lime, vert pomme, vert gazon, vert bouteille, vert sapin. Le ciel et la forêt sur la même toile.

Maman, le monde, elle le trouve laid. Dans ses yeux, les oiseaux ont les ailes cassées, les aurores sont grises. Elle préfère dormir, hiberner jusqu'au printemps, comme les ours.

7 h 15

Il neige. Noël sera blanc cette année.

Quelques cadeaux patientent sous le sapin. Du papier jaune, mauve, orange et bleu : tout sauf rouge et vert. La fête de Phil dans quatre jours. Papa pense que les couleurs suffiront à lui prouver qu'il est plus important que Noël.

Pas de cadeaux le 25 décembre, pas de réveillon le 24. Des ballons et des confettis le 26. Maman fera un effort pour se lever entre 4 h et 8 h. Après, elle se recouchera.

7 h 16

J'entends quelque chose se briser et vois Adélaïde détalier dans l'escalier. Je me lève, scrute le salon. Des éclats brillants attirent mon regard au pied du sapin. Je m'approche et aperçois une boule en morceaux. Je l'ai peinte il y a deux ans. Tout le monde a eu son mot à dire.

- Je veux un labrador !
- Et toi maman ?
- Des oiseaux peut-être ?
- Papa ?
- Un nuage.

J'ai peint la boule argentée d'or, de mauve et de rose.

— Anaïs, pourquoi tu peins les nuages en rose ?

— Parce que c'est des nuages barbe à papa !

J'ai vu papa sourire derrière sa moustache.

J'entends les pas d'Adélaïde qui redescend les marches. Elle vient se frotter contre mes jambes pour se faire pardonner. Je la prends, colle son museau contre ma joue. Je récupère mon dernier morceau de pomme et vais m'asseoir dans la chaise berçante, face au sapin. Il fait à peine un mètre de haut. On s'y est pris trop tard cette année, papa et moi. Il n'y avait plus que quatre sapins, petits et desséchés. On a choisi le moins pire. Son tronc est tordu. Ses branches pendent mollement, menacent de rompre sous le poids des décorations. Un vieillard.

7 h 21

Je mange le morceau de pomme et regarde les flocons tomber derrière la fenêtre. Je compte jusqu'à cent. Quand j'aurai terminé, je recommencerai. Jusqu'à ce que Phil se réveille. Jusqu'à ce que papa revienne. Jusqu'à ce que le solstice se noie dans le ciel.

Jusqu'à ce que les étoiles réapparaissent.

La Terre de Feu

« À 35 666 kilomètres du Québec, là où se rejoignent les océans Atlantique et Pacifique, il y a une terre qui brûle. La Grande Île de Terre de Feu, l'île principale de l'archipel qui porte le même nom. Cette île en forme d'hameçon est séparée en deux. Deux tiers pour le Chili, le tiers restant pour l'Argentine. »

— Présentez-moi votre endroit de rêve, un bel endroit que les autres risquent de ne pas connaître. Vous pouvez choisir n'importe quel lieu : un pays, une province, une ville. Tout ce que vous voulez, sauf le Canada.

Philippe lève la main.

— Madame Nathalie... Pourquoi on peut pas parler du Canada ?

Tous les yeux se retournent vers l'enseignante.

— Vous allez beaucoup parler du Canada en géographie et en histoire. Pour votre exposé de français, je veux que vous me présentiez, avec des mots imagés, des endroits qui sont rarement explorés, des endroits où tout est encore possible.

— Donc pour vous, au Canada, y'a plus rien de possible ?

L'enseignante fronce les sourcils.

— J'ai pas dit ça. Tu ferais bien d'écouter les consignes au lieu de poser des questions qui font perdre du temps au reste de la classe.

Philippe se tait, baisse les yeux.

« L'archipel de la Terre de Feu s'étend sur 400 kilomètres du nord au sud et sur 740 kilomètres d'est en ouest. Une petite traversée en bateau sépare le cap Horn, l'endroit le plus au sud de l'archipel, de l'Antarctique. La superficie totale de l'archipel est de 70 000 kilomètres carrés. La Grande Île de Terre de Feu, elle, en fait 48 100. »

En revenant de l'école, Philippe rejoint sa mère au salon. Elle se berce en lisant *Blanche-Neige*.

— M'man, c'est quoi ton endroit de rêve ?

— Je sais pas. Ma boîte à musique, peut-être.

— Mais c'est pas un endroit ça, maman. Je te parle d'un endroit où tout serait encore possible. Selon toi, ça se trouve où ?

Doriane dépose le livre sur ses genoux, regarde son fils, incertaine.

— Un endroit où tout est possible ? Qu'est-ce qui te fait croire que ça existe ?

Philippe ouvre la bouche, puis la referme. Il hausse les épaules et monte l'escalier qui mène à sa chambre.

« Sur cette île se déchaînent des vents violents, plus forts qu'aucun autre vent sur la Terre. Sur la Grande Île de Terre de Feu, il pleut tous les jours, comme si les nuages voulaient calmer le cœur rouge de la terre. »

Cent cinquante et un mots. Il lui en manque encore cent quarante-neuf. Philippe referme son cahier, ouvre son ordinateur et tape « Grande Île de Terre de Feu » sur Internet. En une seconde, il se transporte à l'autre bout du continent. Devant lui, le mont Samiento, l'un des sommets de la cordillère Darwin au nord du canal Beagle. Le mont s'élève jusqu'au ciel, comme s'il voulait s'envoler. Il se dit que s'il était un oiseau, il pourrait atteindre la pointe du mont Samiento.

Philippe tape « animaux Terre de Feu ». Devant lui apparaissent des renards, une espèce de lama, des phoques et des manchots. Il fait défiler longtemps la page du moteur de recherche avant de trouver un oiseau capable de voler. Quand il en voit enfin un en plein vol, il n'arrive pas à l'identifier. Il est immense, ses ailes fournies se terminent par de longues plumes espacées. On dirait presque des doigts humains. Après quelques recherches, Philippe trouve un site répertoriant toutes les espèces de la Terre de Feu : renards, guanacos – sous-espèce du lama –, goélands, mouettes, martins-pêcheurs, condors. Condors. C'est bien lui, l'oiseau majestueux au plumage noir comme la cendre.

Philippe ouvre son cahier.

« Toutes sortes d'oiseaux survolent la Terre de Feu : des goélands, des mouettes, des martins-pêcheurs et des condors. Des renards, des manchots et des guanacos, sous-espèce du lama, foulent la terre brûlante. »

Philippe dépose son crayon, se relit. Il ne manque qu'une seule partie à son exposé : ses activités de rêve en Terre de Feu.

« Je ne sais pas comment les animaux terrestres font pour ne pas se brûler les pattes. La pluie quotidienne, à force de tomber, a peut-être recouvert la terre d'un grand tapis. Je ne

sais pas non plus comment la terre peut être en feu si l'eau l'entoure et la recouvre. Mais je sais que, quand je serai grand, j'irai sur la Terre de Feu. Je marcherai sur les routes désertes de l'arrière-pays de Porvenir, la capitale de la province chilienne. Je ferai du voilier au cap Horn jusqu'à la rencontre des deux océans pour voir la coupure entre le turquoise du Pacifique et le bleu de l'Atlantique. Je ferai du kayak sur le canal Beagle pour croiser un phoque. Et après avoir marché sur le feu et goûté à l'eau, je m'envolerai jusqu'au sommet du mont Samiento. Alors, je pourrai voir le canal Beagle, l'océan, l'Antarctique et le ciel s'étendre jusqu'à l'autre bout du monde. »

La ballerine

Somewhere, over the rainbow, way up high. There's a land that I heard of once in a lullaby. Somewhere, over the rainbow, skies are blue. And the dreams that you dare to dream really do come true.

La boîte à musique bute sur la dernière note. Un do. Il s'étire pendant quatre temps.

Doriane n'a jamais entendu la mélodie autrement : un défaut de fabrication. Le mécanisme de la boîte à musique s'enraye chaque fois.

Sa mère la lui avait offerte pour ses dix ans. Son année chanceuse. Une boîte à musique : bien mieux qu'un pyjama en flanelle.

Remonter la manivelle. Entendre le même air, encore et encore.

Elle contemple le plafond de sa chambre, la boîte à musique sur le ventre. Chaque cliquetis du mécanisme pénètre en elle. La ballerine, autrefois droite et fière, danse de travers. Le miroir incrusté à l'intérieur du couvercle est fendu au centre. Il déforme tout.

Doriane remonte la manivelle une troisième fois. Cette fois-ci, elle chante avec la mélodie.

Anaïs fait irruption dans la chambre et saute sur le lit. Elle fait tomber la boîte à musique. Doriane ne dit rien. Elle remet la boîte en place, remonte le mécanisme et recommence à chanter.

Anaïs l'interrompt.

- M'man, ça veut dire quoi « lou-la-baye » ?
- C'est « lollabaï ». Ça veut dire « berceuse ».
- La chanson parle d'elle ?
- Non, elle parle d'une autre chanson qui cache un endroit magique.

Anaïs ouvre grands les yeux. Elle s'étend aux côtés de sa mère pour écouter la fin de la mélodie. Doriane remonte le mécanisme avant même que le dernier do ne meure.

- Comment on fait pour trouver l'endroit magique ?
- On peut pas le trouver. Il existe pas.
- Mais si la chanson en parle, ça veut dire qu'il existe.

Doriane ouvre la bouche, puis la referme. Elle penche la tête. Dans ses yeux, la ballerine retrouve l'équilibre. Elle se tient droite sur ses pointes. Ses bras, arqués vers le ciel, prolongent son corps élancé. Doriane redresse la tête, aperçoit le corps brisé de la ballerine dans le miroir.

- Non. Les chansons racontent des histoires. Les histoires sont jamais vraies.

Anaïs regarde sa mère, puis la ballerine.

- M'man, pourquoi elle penche, la ballerine ?
- Parce qu'elle a trop dansé.
- Pourquoi elle continue à danser d'abord ?

Doriane hésite un instant.

— Parce qu'elle peut pas faire autrement.

Anaïs bondit du lit et court jusqu'aux portes-miroir de la garde-robe. Elle lève ses bras au ciel en cinquième position, puis fait une révérence au miroir. Elle enchaîne toutes les positions qu'elle connaît. Première position : bras en cercle, mains à la hauteur du nombril, pieds tournés vers l'extérieur et collés par le talon. Deuxième position : les pieds se détachent peu à peu, les bras s'étendent de chaque côté du corps à la hauteur des épaules. Troisième position : les pieds se croisent, le talon du pied droit devant le milieu du pied gauche, le bras droit arqué vers le ciel et le gauche, toujours tendu.

Doriane ne peut détacher son regard de la boîte à musique. Sa tête fait des ronds, de droite à gauche. Elle suit le rythme de la ballerine.

Anaïs regarde sa mère, puis lui fait une révérence. Doriane ne la voit pas, trop occupée à fixer la ballerine qui tourne sur elle-même.

Anaïs se repositionne devant le miroir. Elle penche son corps vers la droite, refait chacune des positions dans un axe brisé. Elle a du mal à conserver son équilibre. À la troisième position, elle s'effondre. Les larmes lui montent aux yeux.

Doriane ne dit rien.

Anaïs se relève. Elle recommence à danser, toujours de travers. La mélodie se termine. Doriane remonte le mécanisme et recommence à chanter. Une fois, deux fois, trois fois. À la quatrième fois, Anaïs s'assoit sur le plancher.

— Je vais aller jouer avec Phil.

Anais se lève et descend l'escalier en courant.

Doriane referme le couvercle après avoir entendu résonner pour une centième fois la note finale. Elle se lève et range la boîte en haut de sa garde-robe, hors de portée.

En refermant la porte de la garde-robe, elle s'aperçoit dans le miroir. Son reflet la retient un instant.

Ses mains pendantes le long des hanches. Ses épaules affaissées. Sa mâchoire crispée. Doriane plisse les yeux. Dans le miroir, dans le reflet du reflet, la ballerine courbée. Elle danse. Sans musique.

Doriane chante la berceuse. Jusqu'au dernier mot. *True*. Elle le répète. *True, true, true*. Elle recommence la chanson. Cette fois, il n'y a qu'un seul mot. Une seule note.

Doriane sourit. Elle fait une révérence au miroir, puis elle tourne sur elle-même en maintenant le do. Longtemps. Jusqu'à ce que son air s'épuise. Étourdie, elle s'étend au sol. Au plafond dansent des dizaines de ballerines. Il leur manque toutes un membre : un bras, une jambe, un pied. Elle recommence à chanter. Cette fois-ci, elle ne se souvient que du dernier mot. *True*. Une syllabe prononcée sans le souci de la note. Le son qui sort de sa bouche se situe entre le ré dièse et le mi. Elle le répète plusieurs fois. Le rythme n'a plus rien à voir avec celui de la berceuse.

Dans la gorge de Doriane, le son se transforme en plainte. Elle s'étire et s'étire jusqu'à ce que Doriane empoigne sa gorge à deux mains, comme elle le fait avec la manivelle de la boîte à musique. Elle serre, fort.

Jusqu'à étouffer le son.

La pancarte

— Enlève ça de la table pis va te laver les mains. On va souper.

Anaïs saisit la pancarte à deux mains. Une pancarte en métal, massive, d'un rouge flamboyant. Elle fait tache sur la nappe, immaculée, au milieu des quatre plats blancs cassés.

On la lui a donnée à la rentrée des classes. Un hexagone. Six côtés identiques.

J'ai appris ça avec madame Margot l'année passée. He-xa-gone.

Anaïs attend la cloche du dîner. Elle est debout, dans la cour en gravier, le dos appuyé contre l'enceinte de l'école. Depuis le début de l'année scolaire, elle sort cinq minutes avant tout le monde à la deuxième et à la dernière période. Elle doit être à l'heure à son poste. Montrer l'exemple.

La cloche retentit. Dans quelques minutes, des centaines d'élèves sortiront de l'école. Les plus petits chercheront leur brigadier. Certains d'entre eux sont encore incapables de déchiffrer le nombre indiqué sur les pancartes. 106, 107, 108, 109. Ils se fient au dernier chiffre ou se contentent de reconnaître le visage de leur brigadier.

— La terre appelle la lune ! Je t'ai dit d'aller ranger ta pancarte, Anaïs.

— Mais papa, elle est plus sur la table maintenant.

Luc fronçe les sourcils, pose les mains sur les hanches, dévisage sa fille qui soulève la pancarte au-dessus de sa tête en regardant droit devant.

— Anaïs, fais-moi pas répéter. On mange, c'est pas le temps de jouer. Tu vas finir par l'échapper pis ça va faire un trou dans le plancher.

Monsieur Martin dit que je suis la plus grande de ma classe. Que ça prend des bras forts pour tenir la pancarte. Qu'il faut être solide sur nos deux jambes pour faire respecter le rang.

Anaïs baisse les bras à contrecœur, se dirige vers le placard de l'entrée, se hisse sur la pointe des pieds afin d'atteindre la tablette du haut.

Étirer les bras pour qu'ils touchent le ciel, grandir pour être sûre que les petits voient la pancarte, eux aussi.

— Dépêche-toi, le souper est prêt !

Anaïs s'étire encore quelques secondes avant de revenir sur ses pas. Elle s'assied devant son assiette blanche.

— Doriane ! Il est 7 h ! Lève-toi pis viens manger !

Adélaïde dévale l'escalier, trottine jusqu'à son bol caché derrière la chaise berçante et miaule. Luc soupire, se dirige dans le salon, remplit le bol de la chatte. Une fois de retour dans la cuisine, il agrippe le chaudron rempli de spaghettis et en sert une portion dans

l'assiette d'Anaïs, délicatement. Il revient dans la cuisine, dépose le chaudron sur la cuisinière. Il s'appuie sur le comptoir, fixe le four.

— P'pa, mon spaghetti est froid.

— Mange. C'est pas bon du réchauffé.

Papa dit que ça goûte pas pareil, du réchauffé. Moi je trouve que c'est mieux quand c'est chaud. Même si c'est réchauffé.

Anaïs creuse des sillons dans ses pâtes. Elle s'imagine qu'elle peut manipuler les éléments. Elle soulève sa fourchette chargée de spaghettis. Un arc-en-ciel rouge et or émerge de son assiette.

Le téléphone sonne. Philippe passe la soirée chez Carl, il ne viendra pas souper. Luc raccroche et commence à manger. Debout, dans la cuisine, directement dans le chaudron. La bouche pleine, il marmonne.

Anaïs fixe son père, oublie la bouchée de spaghettis sur sa fourchette, l'échappe sur la nappe.

Anaïs émet un hoquet de surprise. Luc accourt en brandissant un torchon mouillé.

— C'est ça qui arrive quand on joue avec sa nourriture !

Furieux, il empile les deux assiettes vides, s'empare des ustensiles encore propres et les jette dans l'évier avec fracas.

Anaïs saisit son assiette et la lève au-dessus de sa tête, le temps que Luc enlève la nappe pour en remettre une autre, parfaitement blanche. Elle la tiendra ainsi jusqu'à ce qu'une nouvelle table soit mise. Elle attendra, les mains pointées vers le ciel, que son père dise son nom une fois de plus. Elle ne bougera pas, ne fléchira pas. Jusqu'à ce que son père daigne poser ses yeux sur elle.

Alors, peut-être, apercevra-t-il l'arc-en-ciel spaghettis.

Le temps d'une mésange

— C'est beau mon gars. La prochaine fois, utilise le haut de ton corps pour lancer.

Luc renvoie la balle. Philippe se positionne, avance le pied gauche, pivote le torse, lève le bras. Puis, en transférant le poids de son corps vers l'avant, lance la balle.

— Pas mal. Astheure, va au bout de ton mouvement avec ta main, faut que tu deviennes la balle.

Philippe acquiesce, se campe, plie les genoux, regarde la balle, lève le bras. Le baisse, puis se redresse.

— Je comprends pas comment je peux devenir la balle, p'pa.

— Regarde comment je fais pis fais pareil.

Luc avance le pied gauche, lève le bras droit. En une fraction de seconde, son corps pivote. Son bras fouette l'air. Sa main accompagne la balle jusqu'à ce que ses doigts la relâchent, à la toute fin du mouvement. Elle atterrit dans le gant de Philippe.

— À ton tour mon grand. Oublie pas ton transfert de poids.

Philippe prend une grande inspiration. Pied gauche devant, pied droit derrière. Lève le bras, pivote le torse, avance le pied. Laisse filer la balle avant la fin du mouvement, une fraction de seconde trop tôt. Elle passe au-dessus de la tête de Luc et atterrit dans les buissons, derrière la clôture.

Luc soupire.

— Concentre-toi un peu, Phil.

Philippe court vers la clôture, agrippe le rebord et l'escalade en insérant le bout de ses souliers dans les interstices qui séparent les planches. Une fois de l'autre côté, il scrute le sol et repère un amas de bardanes à quelques mètres de lui. La balle s'est logée entre deux branches couvertes de toques. Il s'approche, plonge avec précaution sa main dans le buisson épineux. Lorsqu'il s'empare de la balle, il entend un oiseau chanter. Il se redresse d'un coup, s'écorche au passage. La balle lui échappe. Il plisse les yeux, détaille la pinède de l'autre côté du ruisseau. Au bout de quelques secondes, il aperçoit, dans le creux d'un pin, une mésange lovée dans son nid.

Elle couve peut-être des œufs. Peut-être que le poussin est à veille de casser sa coquille. J'aimerais ça les voir naître! Je sais pas si les poussins des mésanges sont jaunes. Peut-être que le jaune est même pas encore formé. Ça se mange-tu, des œufs de mésange ?

— Philippe ! Tu fais quoi ? J'attendrai pas toute la journée moi !

Philippe escalade la clôture en vitesse et court vers son père.

— P'pa! J'ai vu des œufs de mésange !

— C'est ça qui t'a retenu de même ?

— Ouais. Tu penses qu'ils sont de quelle couleur les poussins des mésanges ?

— C'est jaune, des poussins. Bon, lance-moi la balle. Mets-y du cœur cette fois-là.

Philippe regarde dans son gant. La balle n'y est pas.

— Oups! J'ai oublié de la ramasser !

Luc croise les bras. Philippe tente de réprimer un fou rire en escaladant pour une troisième fois la clôture. Il repère la balle entre les racines du buisson, la saisit puis revient vers son père, le sourire encore aux lèvres.

— T'es sûr que t'as la balle dans ton gant ou tu t'es trompé pis t'as ramassé l'oiseau ?

Philippe fait la moue et reprend sa position. Il prend son élan, pivote le bassin, lève le bras et propulse la balle de toutes ses forces.

— Ça c'est mon champion! Demain, c'est comme ça qu'il faut que tu lances.

Philippe hausse les épaules, regarde les pins.

— Je suis sérieux, Phil. Concentre-toi. On va pratiquer tes déplacements. Je veux voir comment tu te débrouilles au champ gauche, je vais peut-être te placer là pour le match de vendredi. Faut que tu sois polyvalent, pis que tu surpasses les autres, sinon le petit Carpentier va te voler ta place.

Philippe marmonne entre ses dents.

— Va au champ, je vais te frapper des balles.

Luc frappe des roulées à gauche et à droite de Philippe. Il parle plus fort que le toc de la balle contre la batte.

— Les joueurs de Trois-Pistoles font presque tout le temps des coups sûrs au champ gauche. C'est l'occasion de te démarquer. Faut que t'assures à tous les postes.

Philippe court, les yeux fixés sur la balle. Chaque fois, il l'intercepte. Luc lui envoie une chandelle sans prévenir. Philippe cherche la balle des yeux. Elle se perd dans les nuages, puis retombe à côté de lui avant qu'il n'ait pu la repérer.

— T'es meilleur quand la balle est près du sol. Va falloir que tu développes ta vue. De quoi tu vas avoir l'air, demain, si t'es pas capable d'attraper une chandelle ?

Philippe ignore la remarque de son père.

— Après le match, je vais aller souper chez Carl. Il veut me montrer la cabane de son père.

— Quelle cabane ?

— Il a fait une cabane dans les arbres. Ça lui a pris trois jours.

Luc renifle, lance la balle et la rattrape. Une fois. Deux fois.

— Ta mère avait prévu de la fondue pour demain. Elle voulait te récompenser pour tes efforts au baseball.

— Comment elle sait que j'en fais, des efforts ? Elle m'a jamais vu jouer.

— Elle te voit pratiquer tous les jours dans la cour à ce que je sache.

Ils entendent la mésange chanter dans la forêt. Philippe sourit.

— Penses-tu que si on siffle, elle va répondre ?

Philippe rapproche ses lèvres et réussit tant bien que mal à produire un son. Il tend l'oreille. Quelques instants plus tard, la mésange chante de nouveau.

— Elle m'a répondu !

— Ben voyons donc. Elle chante parce qu'elle a envie de chanter, Phil.

— Comment tu le sais? T'as déjà été une mésange ?

Surpris, Luc hésite.

— Comment ça *être* une mésange ? Tu peux pas *être* une mésange.

— Non. Mais tu peux t'imaginer que t'es une mésange. Pis moi, si j'étais une mésange, je chanterais tout le temps. Pis je chanterais encore plus si quelqu'un me répondait !

Luc regarde son fils.

— Concentre-toi mon gars, t'as pas pratiqué ta frappe encore.

— Siffle comme grand-p'pa le faisait !

— Philippe, on a pas le temps de niaiser là.

— Siffle comme grand-p'pa, s'te plaît! Je vais être *full* concentré après !

Luc soupire. Il entrouvre légèrement les lèvres et aspire l'air d'un coup sec. Le bruit ressemble aux sifflets d'anniversaire. Même tonalité, mais sans dissonance.

La mésange répond.

Philippe sourit.

— Tu vois, t'es une mésange !

Luc siffle de nouveau. Philippe place ses mains en porte-voix, fredonne quelques notes au hasard. Il s'arrête, attend quelques secondes.

La mésange répond.

— T'as vu! Elle a répété deux des notes que j'ai faites !

Luc regarde son fils.

— Je savais pas que tu savais chanter.

— Je sais pas vraiment chanter. Je suis juste capable de lier des notes ensemble.

— C'est pas tout le monde qui peut chanter juste.

Philippe regarde son père avec des yeux ronds.

— Tu penses que je chante juste ?

— Je pense pas, je suis sûr. Moi, j'ai jamais été capable, mais mon père, y'était bon avec son accordéon.

La mésange échappe quelques notes, puis plus rien. Luc et Philippe se taisent, attentifs. La mésange chante une fois de plus : la, ré, mi. Philippe recommence à fredonner. Sa voix craque sur une note trop aigüe. Il regarde son père et baisse les yeux.

- Des fois, je fausse.
- Faut que tu te pratiques. C'est comme le baseball, ça s'apprend pas tout seul.
- Je me pratique souvent. Je chante sur mes CD dans ma chambre.
- Tu chantes quoi ?
- De ce temps-là, du Louis-Jean Cormier.
- J'connais pas.
- Ma toune préférée c'est « Au bord du récif ». Ça parle de l'eau. Des gens qui l'exploitent pour l'argent, des gens qui vident les golfes. On est à veille de manquer d'eau douce p'pa.
- Ben non mon grand, ça va prendre un petit bout avant qu'on manque d'eau.
- C'est pas ça que les scientifiques disent.

La mésange chante.

- On peut pas faire grand-chose de toute façon, hein? Prends la batte pis mets-toi en position.

Philippe acquiesce, puis porte son regard vers la forêt.

Clac.

La mésange sort de son nid en quelques bonds, fait craquer la branche qui s'incline dangereusement vers le sol.

Philippe lève les yeux au ciel. Il aperçoit la balle. Elle s'envole, effleure les nuages jusqu'à s'y fondre.

Philippe chante. La, ré, mi. Pas de réponses.

La mésange a disparu.

Coups au filet

Doriane serre la raquette contre son ventre, comme on étreint un enfant qui vient de naître. Sa main droite se détache délicatement du manche. Ses doigts effleurent la corde centrale du tamis.

Doriane murmure dans sa tête. *La ligne creuse. Je n'ai plus de fond.*

— Qu'est-ce que tu fais Dori ? T'es prête ou t'es encore en train de rêver ?

Elle se tourne pour faire face au filet.

— Je suis prête.

Luc est de l'autre côté. Ses espadrilles noires, ses joggings gris, son T-shirt *I love New York*. Elle voit tout. Tout sauf ses yeux, cachés par la large bande blanche du filet.

— Je vais t'envoyer le moineau doucement pour commencer.

Luc frappe le moineau à peine plus haut que le filet. Doriane le suit des yeux. Il décrit un arc parfait et tombe sur la ligne blanche du service en simple. Elle le fixe sans le ramasser, le dessine dans le vide avec ses doigts. Trace un cercle dans les airs puis tente de suivre les irrégularités de la jupe échevelée.

Comme un oiseau dans un nid, il couve, couve des œufs trop grands pour lui.

— Dori ! Qu'est-ce que t'attends ?

Doriane se ressaisit, la main tendue vers le moineau. Elle s'avance, se penche, le prend. Elle reste là, à le contempler. Perd son regard dans les plumes de la jupe. Penche la tête, d'un côté, puis de l'autre.

— Doriane. J'ai pas toute la journée.

Luc traverse le terrain, contourne le filet d'un pas décidé et se place à côté de sa femme.

— Prends le moineau pis frappe-le avec ta raquette. Comme ça, regarde. Plante tes pieds dans le sol, le pied gauche un peu plus avancé que le droit. Pis tu lèves ton bras droit, tu l'inclines légèrement pour que ta raquette arrive vis-à-vis de ta taille. Avec ta main gauche, tu prends le moineau et tu le laisses tomber sur ta raquette.

— Si je le laisse tomber il va s'écraser et se briser une aile.

— Tu le laisses pas s'écraser au sol. Faut que tu frappes le moineau avec ta raquette. Concentre-toi. Ça prend de la délicatesse et de la vigueur. Tu places ta raquette, laisses tomber le moineau et le frappes pour qu'il dépasse la ligne de service de l'autre côté du filet.

— Y'a trop d'étapes.

— Ben non, essaye. Tu vas être capable.

Doriane secoue la tête. *Bras, raquette, moineau. Étape 1, bras droit. Étape 2, le moineau. Ou alors la raquette ?*

— Tu fais quoi là ? Commence par la farine, une tasse et demie.

Doriane lorgne Luc puis scrute la tasse. La demi-tasse. Sur le comptoir, neuf ingrédients : farine, sucre, cacao, poudre à pâte, bicarbonate de soude, eau, œuf, pépites de chocolat ; et la mayonnaise, pour la texture.

— Mélange les ingrédients secs, moi, je m'occupe de mélanger le reste au batteur électrique.

Doriane ne sait plus où poser son regard : la farine, les tasses à mesurer, le cacao, les cuillères à mesurer, la poudre à pâte.

— Faut que tu mélanges une tasse et demie de farine, trois quarts de tasse de sucre, un tiers de tasse de cacao, une cuillerée et quart à thé de poudre à pâte et trois quarts de cuillerée à thé de bicarbonate de soude.

Doriane regarde ses doigts. Un doigt plus un demi-doigt plus trois quarts de doigts. Elle secoue les mains, étale sur le comptoir toutes les tasses et toutes les cuillères, ferme les yeux et en pige une au hasard.

— OK, laisse faire, je vais m'occuper du gâteau pour Phil. Va écrire dans la carte à place.

La carte est blanche. Doriane ne trouve rien d'intéressant à écrire. Elle la referme, la glisse dans l'enveloppe, lèche le rebord et le colle.

L'enveloppe, comme la carte, restera vierge.

Le moineau bute contre les mailles du filet et tombe au sol.

De l'autre côté du filet, Luc soupire.

— Ben voyons Doriane, c'est pas compliqué. Envoye-le plus haut.

— J'ai peur qu'il s'envole.

Luc lève les yeux au ciel.

— OK. On va se faire des coups au filet.

Luc frappe le moineau à la hauteur des yeux de Doriane. Elle le lui renvoie. Les coups se succèdent. De plus en plus fort, de plus en plus vite. On n'entend plus que le son étouffé du moineau qui ricoche entre les raquettes. Au bout d'un moment, le moineau disparaît. Luc et Doriane s'envoient des coups dans le vide.

Doriane s'est réveillée en sursaut. Un cauchemar. Elle tombait à l'infini dans un puits aux parois lisses comme le marbre. Elle allume sa lampe de chevet. Dans la maison, pas un bruit, juste la pluie qui tambourine contre la fenêtre. Elle tente de sortir du lit, mais ses pieds sont entortillés dans le drap, celui que Luc pousse vers elle dans son sommeil.

Ils m'ont eue, je suis prise, prise dans leur filet comme un poisson.

— Veux-tu ben éteindre ta lampe, ça m'empêche de dormir. Pis enlève le maudit drap, tu te prends toujours les pieds dedans.

Doriane se tait. Elle bat les couvertures de ses pieds pour se libérer. Sort du lit, va jusqu'à la bibliothèque dans la chambre des enfants. Elle choisit un livre, celui qu'elle lit à Philippe et Anaïs depuis une semaine. *Blanche-Neige*. La page couverture pend de la tranchefile. Ses enfants ont plié les coins de leurs pages préférées, la page sept, quand Blanche-Neige rencontre les sept nains et l'avant-dernière, la page dix-huit, quand elle se réveille enfin.

Doriane revient dans sa chambre, se couche le plus près possible de sa lampe de chevet, loin de son mari. Elle repousse le drap du côté de Luc, puis ferme les yeux, même si le sommeil ne la gagnera pas avant quelques heures. Le noir ne vient pas tout de suite dans sa tête. Elle caresse du bout des doigts le visage de Blanche-Neige qui dort sous la couverture.

Le moineau s'est perdu dans le blanc des néons. Doriane ne peut plus détacher son regard de la lumière.

— Hé ho ! Dori, tu dors ou quoi ? Le moineau est par terre, juste à côté de toi.

Doriane n'a pas vu le moineau tomber derrière elle.

— Pourquoi tu l'as envoyé si haut ?

— Les moineaux, c'est fait pour voler, non ?

Doriane le toise. Le gel avec lequel il a imbibé ses mèches folles, ce matin, coule sur sa joue. Une moustache de sueur perle au-dessus de sa lèvre. Son nez se retrousse et ses sourcils se braquent pour empêcher le flot d'atteindre ses yeux. Noirs. Elle n'avait jamais remarqué.

Chocolat. Je pensais que c'était chocolat, ses yeux.

Doriane renvoie le moineau. Il se prend dans le filet.

— Ton moineau a une aile cassée, Luc. Il ne volera plus.

Après la pluie

Philippe enfle ses bottes de caoutchouc jaunes, celles qui montent jusqu'aux genoux, même s'il aurait préféré mettre ses souliers rouges aujourd'hui.

— Tes espadrilles sont faites pour le sport Philippe, avec un tissu qui respire. Tu peux pas les mettre aujourd'hui, il pleut à verse. L'eau va traverser pis tu vas geler des pieds.

Philippe tourne le dos à son père, empoigne son sac à dos d'une main et ouvre la porte de l'autre. Il sort de la maison, s'arrête sur le porche et regarde la pluie tomber, comme un million de perles échappées d'un collier. Il remonte le capuchon de son imperméable, puis baisse les yeux, fixe ses bottes sans lacets, ouvertes vers le ciel. Philippe esquisse un sourire et s'engage sur le chemin de l'école.

Rue des Érables, des Bouleaux, des Merisiers. L'odeur de l'écorce et de la mousse lui parvient déjà.

Une coulisse d'eau glisse le long de sa jambe jusqu'à son talon : un étang se forme peu à peu dans ses bottes jaunes.

Rue des Ormes. Les cris des élèves proviennent de la cour d'école. Ils enterrent le clapotis des gouttes de pluie sur son imperméable.

Philippe enlève son capuchon, quitte le trottoir et prend le chemin de terre qui mène à la rivière. Le sentier, incliné vers le bas, serpente entre les arbres. La pluie creuse des rigoles dans la terre. Philippe marche sur les sillons comme un funambule sur un fil. Il rejoint la

rivière, longe le courant jusqu'au parc des Chutes. Il se glisse par la brèche dans la clôture métallique qui entoure le parc, repère un banc de bois trempé devant les cascades, s'y assoit. L'eau de pluie accrochée à ses cheveux s'infiltré dans son manteau, coule le long de son dos.

Ses bras, eux, sont secs. L'eau n'a pas encore infiltré le nylon.

L'eau, ça traverse tout, même la terre. Il y a des étangs dans la terre. Madame Marie a dit que ça s'appelait des nappes pratiques. C'est bizarre, je pensais que les pique-niques, ça se faisait sur le sol, pas dedans.

Philippe regarde les manches de son manteau. Elles empêchent la pluie d'atteindre sa peau.

Il enlève son imperméable. La manche droite, puis la gauche. Retire son chandail de laine malgré le vent de mars. La pluie atteint ses épaules, dégouline le long de ses bras jusqu'à ses poignets.

L'eau trace de petites rivières sur sa peau, par-dessus ses veines.

Je me demande quelle teinte ça ferait, le bleu de pluie mélangé au bleu de veines. Pluie. Veine. Faudrait inventer un nouveau mot. Un mélange des deux. Vuie. Bleu vuie.

Philippe lève les bras et attend. La pluie lèche ses paumes, ses poignets, ses avant-bras. Quand il ramène ses bras vers lui, l'eau qui ruisselait sur sa peau tombe au sol. Dans ses veines bleues, le sang circule toujours.

Je suis un animal à sang chaud. Comme les mammifères.

Philippe regarde une dernière fois ses veines intactes avant de remettre son chandail de laine, son manteau et de reprendre le chemin de l'école.

Les élèves ne sont plus dehors. Les cours vont bientôt commencer. La surveillante le voit rejoindre son casier.

— Philippe ! Qu'est-ce qui s'est passé ? T'es trempé jusqu'aux os !

Philippe se tourne vers elle.

— Non, ça s'est pas rendu jusque-là.

L'atelier

— Faut qu'on dessine une porte ?

— Pas une porte, Philippe. Je veux que vous me dessiniez ce qu'il y a derrière la porte. Imagine-toi une porte. Quand tu vas l'avoir en tête, dessine-moi ce qu'il y a derrière. Fais-moi deviner de quoi a l'air ta porte par ce qu'elle cache.

Je comprenais ce que la prof voulait dire. J'avais juste envie de la faire patiner. Elle nous a montré des images de portes.

Une porte ronde en bois verni entourée d'une arche de briques. Une porte rectangle faite avec des planches de bois peintes en rouge, avec une ouverture en forme de cœur au centre. Une porte turquoise avec, au-dessus, un vitrail multicolore.

Elle s'arrêtait à chaque nouvelle image pour nous dire ce qu'elle pensait voir derrière la porte, comme si on pouvait voir quelque chose.

— La porte entourée de briques pourrait être celle d'un château médiéval. Elle pourrait cacher un trésor ou mieux encore, un passage secret !

Au secours.

Après dix portes, j'étais écoeuré. Je lui ai demandé quand est-ce qu'il fallait remettre le dessin.

— Au prochain cours.

Tout le monde s'est mis à chialer. La prof les a coupés.

— C'est un exercice formatif. Vous allez me le remettre au prochain cours. On va se servir de ces travaux-là pour le projet de fin d'année.

Deux jours pour imaginer une porte originale, imaginer les affaires derrière la porte imaginaire et dessiner les affaires qu'on imagine. On vit clairement pas dans le même monde.

J'entends Philippe de l'autre côté de la porte. Il bougonne, griffonne, arrache une feuille et la chiffonne. C'est la cinquième fois en deux minutes. Je cogne.

— Quoi ?

— Qu'est-ce tu fais ?

— Je suis occupé.

— Tu fais quoi ?

— Je travaille.

J'entre sans sa permission. Assis en indien sur son lit, un cahier à dessin sur les genoux, il lève les yeux. Adélaïde, lovée sur un oreiller, redresse la tête au même moment.

— Tu dessines ?

— Oui. T'étais pas supposée aider p'pa à préparer le souper ?

— Non. Finalement, on va manger des restes.

Il soupire et recommence à gribouiller.

— Tu devrais pas tenir ton crayon comme ça, ta main traîne sur le papier pis ça fait plein de traces.

— Je vais tenir mon crayon comme je veux.

Je saute sur le lit et m'étends sur le dos, en étoile. Adélaïde sursaute et s'enfuit. Philippe m'ignore. Je ferme les yeux.

Il craque après deux minutes.

— Faut que je dessine ce qu'il y a derrière une porte.

— Quelle porte ?

— Faut que je l'invente. Encore une consigne bizarre de madame Marguerite. J'invente la porte, j' imagine ce qu'il y a derrière pis je le dessine.

— Pis elle ressemble à quoi ta porte ?

— On s'en fout, c'est pas ça qu'il faut que je dessine !

— Moi, à ta place, je dessinerais la porte en premier. Si faut que tu t'imagines ce qu'il y a derrière la porte, faut que tu sois capable de voir la porte.

Philippe lève les yeux au plafond. Je lui pique son cahier et son crayon.

— De quoi elle a l'air dans ta tête ?

— C'est une porte de grange. La grange à grand'pa.

— T'étais censé t'imaginer une porte, Phil.

— Ben y'avait rien dans cette grange-là, ils ont tout vidé après la mort de grand'pa. J'ai pas eu le temps de voir son atelier. Je veux dire, je l'ai vu, mais je m'en rappelle plus. Je veux imaginer ce qu'il contenait en dessin. Prendre le dessin en photo pis mettre la photo dans ma tête. En souvenir.

Bouche bée, je regarde mon frère. Il fuit mes yeux, comme s'il ne voulait pas que je voie ce qui se passe dans sa tête.

— La grange à grand'pa... Je me souviens des portes, elles étaient immenses, deux portes gigantesques qui s'ouvraient vers l'extérieur.

— Elles étaient sûrement pas si immenses, c'est parce qu'on était petits, elles paraissaient plus grandes.

— Ça dépend, tu veux qu'il date de quand, ton souvenir ?

Philippe me regarde, sourit.

— D'avant sa mort.

Je dessine un grand rectangle que je sépare en deux.

— Les portes étaient faites en grosses planches de bois usées. Comment on dessine ça du bois usé ?

Je souris.

— Observe et apprend.

Je trace des lignes. Après quelques coups de crayon, elles se transforment en planches. Je pèse plus fort à certains endroits pour dessiner les nœuds du bois. J'étends le surplus de poussière qui sort du crayon le long des planches pour créer des ombres et donner l'illusion du bois usé. En plein centre des deux grandes portes, une porte plus petite, de la taille d'un homme. Grand-p'pa l'a taillée lui-même, c'est p'pa qui nous l'a raconté. Une porte plus pratique et moins lourde que les deux énormes portes de grange. Un clou tordu comme seule poignée.

— Je pourrais ajouter une ouverture. Un rectangle penché, juste en haut de la poignée. Comme si grand-p'pa avait permis à ses enfants de regarder ce qui se passait dans la grange, mais en leur interdisant d'entrer.

— Ouais, bonne idée. C'est ça, grand-p'pa voulait pas que p'pa entre, qu'il le dérange dans son travail.

Je m'exécute. Philippe soupire.

— OK, on a une porte. Ça nous donne pas plus ce qu'il y a derrière.

— Ben imagine !

— Imagine, imagine, facile à dire. Imagine donc, toi !

— Moi j'imagine les milliers d'outils de grand'pa.

— Ses outils ?

— Ben oui, il devait avoir plein d'outils pour travailler le verre. Pis il était hyper bordélique. Il devait les perdre au bout de deux semaines pis s'en racheter d'autres pour les remplacer. Résultat : des milliers d'outils. Il faut faire une recherche. Madame Nathalie dit toujours qu'un bon travail, c'est un travail documenté.

— Je sais, je l'ai entendu dire ça mille fois.

— Donc tu sais qu'il faut que tu fasses une recherche Internet pour voir c'est quoi les outils du verrier.

— Verrier ? C'est quoi ça ?

— Un artisan qui travaille le verre, comme grand'pa. Envoye cherche !

Philippe s'installe devant son ordinateur et tape « outils verrier ».

— Bon, sur Wikipédia y'a une liste qui finit plus d'outils du verrier.

— Cherche des images qu'on puisse s'inspirer.

— Je pourrais faire un collage à la place, ce serait ben moins compliqué !

— Ce serait la meilleure façon de pas respecter les règles aussi.

— Je m'en fous du cours d'Arts plastiques.

— T'écris plein de textes de chansons. T'as juste à imaginer, mais au lieu d'écrire des mots, tu dessines.

— C'est-tu censé m'encourager ça ?

— Apporte l'ordi sur le lit, je vais t'aider.

Philippe débranche le portable et revient sur le lit.

— Va falloir qu'on fasse des recherches pas possibles pour connaître tous les outils !

— Pas besoin.

— Comment ça ?

— Ben ta prof veut que t'inventes. Pourquoi t'inventerais pas les outils ? Ils sont pas obligés d'être vrais.

Philippe rit.

— OK. J'imagine un gros souffleur. Tsé ce qu'on utilise pour *starter* le poêle à bois, en forme de triangle ? Le derrière est tout plié comme un accordéon pis l'air sort par l'embouchure de l'autre bord. Sauf qu'il est dix fois plus gros qu'un souffleur normal, faut qu'on saute pour attraper le levier tellement il est gros !

— Ouais, et le four est encore plus gros ! Il va jusqu'au plafond de la grange !

— Il y a des gros plateaux en métal aussi, comme des planches à pizza sauf qu'ils servent à chauffer le verre pour qu'il devienne malléable.

— OK, commence par dessiner ça, on va voir après.

— Hein ? Mais je pensais que ce serait toi qui le dessinerais !

— C'est pas mon travail Philippe, je peux pas le dessiner à ta place.

Philippe soupire et prend le crayon.

— Tiens ta main plus droite, comme ça elle touchera pas au papier.

— OK miss artiste.

— Moque-toi pas, sinon je m'en vais.

— Ah tu veux t'en aller astheure !

Je lui fais une grimace et le laisse dessiner un moment.

— Phil, est-ce que tu te souviens de la voix de grand-p'pa, toi ?

— De sa voix ? Je sais pas. Un peu, oui.

— J'aimerais ça le revoir en vidéo.

— Ouais sauf que m'man a jeté toutes les vidéos de famille.

— Ouais.

Philippe dessine une table ronde et des outils farfelus. Il tire la langue, comme p'pa quand il se concentre.

— Pourquoi ?

— Hein ?

— Pourquoi elle a jeté les vidéos, tu penses ?

— J'sais pas. Pour la même raison qu'elle a jeté toutes les photos, je suppose.

— Moi je jetterai jamais mes souvenirs.

— Tu peux pas jeter tes souvenirs Anaïs. Les objets, c'est pas des souvenirs. Suffit pas de regarder un truc pour te souvenir de quelque chose.

— Ben au moins ça te fait quelque chose pour t'accrocher.

— Pas besoin de t'accrocher à rien. Suffit d'imaginer. Fais jouer tes souvenirs dans ta tête, comme un film.

Je ferme les yeux. Je vois une balançoire. Des bottes rouges, un parapluie grenouille, des lunettes de mer. Et une flaque d'eau trop petite.

— Tu te souviens de l'orage à ma fête ? On avait mis nos costumes de bain pis on avait couru sous la pluie !

— Ouais, m'man était frue !

— Toi tu vois quoi quand tu fermes les yeux ?

— Je vois rien.

— Jamais ?

— J'sais pas. Des fois je rêve.

— Tu rêves à quoi ?

— À de l'eau.

— De l'eau ?

— Ouais, je rêve que je bois de l'eau. Longtemps. Tout le temps. Je me nourris juste d'eau.

— Ça se peut pas, ça.

— Non, mais avoue que ce serait cool. On aurait plus jamais besoin de manger des restes !

Philippe rigole, dépose son dessin et saute hors du lit. Il fait sonner sa clochette porte-bonheur, se retourne vers moi.

— En parlant de restes, viens, on va aller fouiller dans le frigo.

Il part en courant. Avant de le suivre, je regarde son dessin. À l'arrière-plan, caché derrière l'ombre de la grande table ronde et de l'immense souffleur, un cadre. À l'intérieur, pas de portrait. Seulement des cercles. Minuscules. On dirait des bulles. Comme si quelqu'un essayait de respirer sous l'eau, à l'extérieur du cadre.

Les éléphants

« L'éléphant est le plus gros animal terrestre, ce qui ne l'empêche pas de se déplacer sur la pointe des pieds. Ses orteils, intégrés à ses pieds arrondis, ne laissent voir que le bout des ongles. Il lui est impossible de sauter, puisqu'il doit toujours garder un pied au sol. Il ne court pas. Contrairement à la plupart des quadrupèdes, l'éléphant utilise ses quatre pattes à la fois pour accélérer et pour freiner, ce qui le ralentit considérablement. »

Le coach m'a demandé de courir plus vite aujourd'hui. Ça me tentait pas. J'ai marché plus vite à la place. Je me suis fait retirer au premier but. Il m'a envoyé sur le banc. Pour que je réfléchisse. J'ai réfléchi. Il m'a ramené sur le terrain. Il voulait que je coure. Je me suis assis par terre. Il m'a demandé ce que je faisais. Je lui ai dit :

— Je réfléchis.

— Tu te trouves drôle ?

J'ai rien dit.

Après il m'a envoyé au monticule. Il voulait que je lance. Je me suis mis à piétiner le sol. Un pied à la fois. Ça me donnait du rythme. Après cinq lancers, je me suis mis à bouger les hanches, les épaules aussi. Ma tête s'est mise à faire des vagues, ma bouche à faire des bruits. Je chantais, je pense. Je sais plus trop. Mais ça marchait. Pas un gars a pu frapper la balle. Le coach m'a pris par le bras. Il a crié.

— C'est assez Philippe, reviens quand tu pourras te comporter comme du monde !

« On reconnaît l'éléphant à sa trompe, prolongement de son nez. Cet organe souple lui permet de respirer, sentir, porter l'eau et la nourriture à sa bouche. Et barrir. »

Des fois, j'ai le goût de crier, moi aussi. Comme ça. Pour rien. Juste crier. Juste quand m'man est là. Des fois elle se fâche, elle m'envoie dans ma chambre. Des fois elle fait rien. Quand elle fait rien, je crie plus fort.

Des fois mon père arrive pendant que je crie. Il se met à crier lui aussi. Ça fait des harmonies de cris. C'est beau. Il veut que j'arrête. Ça me fait rire. Je continue. Il laisse faire. Il me prend par le bras, m'amène dans ma chambre. Il ressort, claque la porte. Ça fait résonner la petite cloche qui pend de mon plafond.

« L'éléphant est doté d'une ouïe remarquable. Ses oreilles peuvent capter des sons de très basse fréquence, ce qui lui permet de communiquer avec d'autres éléphants à des kilomètres de distance. L'éléphant se sert également de ses oreilles pour se rafraîchir en temps de grande chaleur et pour intimider ses ennemis. »

À l'école, c'est pas pareil. Je crie jamais. Je veux pas que les autres m'entendent. Eux, ils crient tout le temps. Ils font toutes sortes de bruits. C'est jamais beau.

La prof de français nous demande souvent d'écrire des textes en classe. Faut que ça soit vrai. Des récits, que ça s'appelle. Mon été. Ma fin de semaine. Mes vacances de Noël. Elle a compris, elle, qu'à l'école il se passe jamais rien. Après faut qu'on lise notre texte devant tout le monde. Il y a toujours une fille qui pleure parce qu'elle veut pas le faire. Elle dit que c'est gênant. Moi, je m'en fous. J'y vais. Aujourd'hui, la prof m'a demandé pourquoi je bouge quand je lis.

— Je sais pas.

Elle m'a demandé si mes textes seraient pas des chansons. J'ai haussé les épaules. Elle m'a dit que je devrais essayer de trouver un rythme pour ma chanson, que je pourrais la chanter au prochain cours. Les autres ont ri. Je suis allé m'asseoir.

« La peau de l'éléphant est très fragile. Chaque pli offre une chance aux parasites de s'y agripper. Pratiquement dépourvue de poils et de glandes sudoripares, elle s'assèche facilement, ce pour quoi l'éléphant ne cesse de s'asperger d'eau, de se rouler dans la boue ou la poussière. La couleur de la peau de l'éléphant varie selon le sol qu'il piétine. »

Mon père me demande ce que j'ai le goût de manger pour souper.

— Je m'en fous.

— C'est pas une réponse ça.

— Ça me dérange pas.

— Comment ça, t'as pas d'opinions ?

Je hausse les épaules.

— Pas aujourd'hui.

« Les éléphants peuvent dormir debout. La position couchée indique un état de détente. »

Je m'endors pas. J'ouvre la télé. C'est mon père qui me l'a achetée. Il était tanné de regarder des émissions pour flots. Musique plus. Un vidéoclip de Koriass.

Les temps gris, le vent, pluie, grêle, tonnerre

Les gens qui mendient dans un frette polaire

On tolère

Plus personne de gentil

Que d'la colère

Faut que je me prépare pour demain. La prof va vouloir que je chante.

Le respect s'est enfui

On t'juge pour c'que t'as l'air

Ils vont rire pis moi je vais chanter.

Moi j'remplis les lignes

Pis j'mets ma rage dans mes pages de cahiers

Je tourne le volume au bout et j'écris. Je me lève. Je danse et j'écris en même temps.

J'pas là pour changer l'monde juste pour changer une vie

Si c'est sur toi qu'ça tombe ben j'aurai réussi

J'pas là pour changer l'monde juste pour te faire penser

que si tout le monde sourit, le monde peut peut-être changer

— Philippe ! Baisse le son on entend juste ça en bas !

« Les éléphants vivent dans une société matriarcale. Chaque harde, formée d'éléphanteaux et d'éléphantes, est dirigée par une femelle expérimentée qui connaît tous les dangers de la nature. C'est ce mélange de générations qui permet aux éléphanteaux de se constituer une mémoire. Les mâles, quant à eux, restent à l'écart. Ils vivent isolés ou en petits groupes. »

Anaïs a une télé aussi dans sa chambre. Elle l'allume jamais. Ça lui sert de séchoir pour ses toiles.

Ma mère, elle, elle écoute jamais la télé. Ça lui tombe sur les nerfs. Elle écoute pas de musique non plus. Sauf quand elle veut rien entendre. Là, elle met de la musique. Ou bien elle parle. Non, elle marmonne. Faut qu'on se force pour comprendre ce qu'elle dit. Sauf que c'est rare qu'elle nous parle à nous. Elle se parle à elle.

La toune de Koriass est finie. J'ai plus envie de danser. Je me tourne, je vois mes éléphants. Un porte-bonheur. M'man me l'a donné l'an passé. Cinq éléphants : un bleu, un jaune, un rouge, un vert, un mauve. Ils sont rattachés par un fil rempli de billes. Au bout du fil, une clochette.

— Secoue-la quand tu rentres dans ta chambre et quand tu sors aussi. Tu peux faire un vœu chaque fois. Si tu y crois, tes vœux vont se réaliser.

Je triche. Je secoue la clochette même si je suis déjà dans ma chambre. Je fais un vœu. Le même depuis l'année passée.

« L'éléphant est un symbole de sagesse. Il est connu pour sa mémoire et son intelligence. Il est l'un des seuls, avec l'être humain, la pie, le porc, le dauphin et certaines espèces de grands singes, à avoir réussi le test du miroir de Gallup. Une croix blanche a été dessinée sur le front d'Happy, une femelle du zoo du Bronx à New York. Lorsqu'elle s'est vue dans le miroir, elle a touché plusieurs fois cette marque avec sa trompe. Elle s'est reconnue. »

Je me regarde dans les portes-miroirs de ma garde-robe. Je ferme les yeux pis je chante du Koriass.

**Dans mes yeux la marée monte quand j'regarde c'que j'deviens
J'essaie d'me battre à chaque jour pis j'taille ma place pour demain**

Tes couleurs

Tapi derrière l'armoire de papier hygiénique, il me nargue. Je croyais qu'en le camouflant derrière un meuble, j'arriverais à l'oublier. Rien à faire. Ton cadeau de mariage me dévisage chaque fois que je nettoie la salle de bains.

Ce jour-là, tu t'étais pointé avec une grande boîte. Tu avais du mal à marcher tellement elle était lourde. Maman te suivait de près, terrorisée à l'idée que tu te brises un membre. Doriane, curieuse, avait voulu l'ouvrir tout de suite. Elle a déchiré l'emballage comme un enfant le jour de son anniversaire. Quand elle a vu ce que contenait le carton, son visage s'est illuminé. Elle m'a regardé, m'a fait signe de m'approcher. Dans la boîte, il y avait une tortue.

— Y'a un gros trou sur son dos.

Tu m'as regardé, piqué au vif.

— C'est un porte-journal, Luc.

J'ai froncé les sourcils, détaillé la chose. Elle était faite d'une infinité de petites pierres grises, polies. À certains endroits, tu y avais incrusté du verre. Du bleu pour les yeux, du vert sur la carapace. Tu avais même osé mettre du rouge sur ses orteils, comme si les tortues pouvaient s'offrir une manucure.

— Ce sera parfait dans ta salle de bain !

Je t'ai regardé, exaspéré. Toi, tu n'avais d'yeux que pour ma fiancée, qui caressait les éclats de vitrail comme s'il s'était agi de pierres précieuses.

— Je vois mal comment ça pourrait me servir dans la salle de bains. Je lis le journal dans le salon.

— On pourrait la mettre dans l'entrée, a dit Doriane d'un ton rêveur.

La seule idée d'avoir à supporter le regard bleu de cette tortue dès le retour du travail, jour après jour, me répugnait.

— Dans la salle de bains, ce sera parfait.

Je déplace l'armoire et rapproche la tortue. Entre chaque pierre, un espace minuscule simulant la texture de la peau du reptile. Un véritable ramasse-poussière. J'entreprends sa toilette, minutieusement. Je polis chaque pierre à l'aide d'une brosse à dents et d'une solution d'eau et de bicarbonate de soude. Pour les interstices, j'utilise des cotons-tiges. Je nettoie le verre avec un chiffon que je trempe dans l'eau chaude et essore trois fois.

Quand j'étais petit, tu disais que le ménage était une perte de temps. Ton atelier était recouvert en permanence d'une couche de poussière, créée par la coupe du verre. Tes outils trainaient dans tous les coins.

Je t'ai proposé plusieurs fois d'aménager ton atelier. La première fois, je devais avoir huit ou neuf ans. J'imaginai une multitude de crochets au mur. Un crochet par outil. Je t'aurais construit une immense table de travail à laquelle j'aurais greffé plusieurs tiroirs : tes tiroirs de verre. Chaque compartiment aurait eu sa couleur. Les tiroirs du haut auraient été occupés

par le bleu, le jaune, le rouge et le vert, tes couleurs préférées. Puis, j'aurais rangé les couleurs que tu n'utilisais presque jamais dans le bas : le noir, le brun, le gris. Et le blanc. Ton établi, je l'aurais construit en mélamine.

Je voulais que tu m'apprennes à la scier.

— Si tu veux m'aider, trouve plutôt un morceau de verre jaune, j'en ai besoin pour finir le pinson de la voisine.

Tu ne voulais pas admettre que l'établi t'aurait permis de retrouver tes morceaux de verre en quelques secondes, que mes crochets t'auraient évité de chercher tes outils, de maugréer parce que tu n'arrivais pas à trouver tes ciseaux à trois lames, ton coupe-verre ou ton couteau à plomb.

Tu étais chez toi dans le chaos.

À dix ans, je t'ai demandé un vitrail pour mon anniversaire. Un bateau. Je le voulais blanc.

— Blanc ? Comment ça ? J'ai plein de couleurs en stock. Bleu, rouge, mauve, j'ai même du jaune et du brun, je pourrais imiter la couleur du bois.

— Juste blanc, p'pa.

Quelques semaines plus tard, j'ai déballé mon cadeau. Le bateau était multicolore. Les voiles étaient turquoise, la coque rouge et le mat, bleu.

— Mon gars, le blanc c'est drabe, on porte ça quand on se marie pis c'est toute.

Tu n'avais pas compris que le blanc était une promesse de liberté, une toile encore vierge, pure, inimitable. Tu n'avais pas compris que l'œuvre dépend de celui qui la regarde.

La tortue est propre, maintenant. Je m'assois sur le bord de la baignoire pour contempler ton œuvre. J'hésite encore à la remettre derrière l'armoire. Les enfants l'aiment bien. Ils l'ont souvent caressée. Ils pensaient que chaque entaille dans la pierre contenait encore une trace de toi. Ils lui avaient cherché un nom pendant plusieurs jours, l'ont finalement appelée Bolide. Doriane avait souri.

Pour ton enterrement, tu as exigé que nous portions du rouge, du jaune, de l'orangé. Maman a enfilé un chemisier en soie orange brûlé. Doriane portait une robe carmin. Les enfants ont choisi leurs vêtements : jupe fuchsia et chemisier violet pour Anaïs, pantalons vert pomme et chemise turquoise pour Philippe.

Moi, j'ai revêtu mon costume blanc, celui que je portais à mon mariage.

Tu avais demandé personnellement au curé qu'on décore l'église pour l'occasion : des dizaines de tes vitraux étaient accrochés aux fenêtres et poursuivaient, le long de la nef, la verrière du haut-chœur. Sept vitraux pour les sept jours de la création. Le vitrail central surplombait l'autel, des bandes orangées, jaunes et blanches perçaient à travers des parcelles de violet et de brun sombre. Le premier jour : la lumière au cœur des ténèbres. Les six autres jours se déployaient de part et d'autre de la lumière. À l'ouest, trois vitraux représentaient la formation du continent verdoyant et l'apparition du soleil et de la lune. Ces astres jaunes crevaient la surface de la nuit bleue et surplombaient le règne animal : girafe, éléphant, baleine. Et une tortue. Je n'ai pas pu m'empêcher de sourire en la voyant.

À l'est, des éclats de toutes les teintes de bleus illustraient la séparation des eaux et menaient au sixième jour. L'homme et la femme, étendus dans un verger de pommiers.

Ensuite, j'ai contemplé tes vitraux, écoutant l'homélie d'une oreille distraite. Ils reprenaient le commencement du monde à leur façon. J'ai détaillé les pétales de la marguerite, les yeux globuleux du crapaud, la peau de la petite fille à la robe rouge. Des parcelles de blanc dans ton travail multicolore. Un blanc lumineux.

Le soleil était éblouissant ce jour-là. Les rayons, filtrés par les vitraux, illuminaient l'église de mille couleurs. La robe de Doriane se transformait en champ de framboises. Le chemiser de maman prenait les couleurs de l'aube. Quand je me suis levé pour prononcer un mot en ta mémoire, j'ai traversé les faisceaux de lumière filtrés par tes vitraux. Mon costume blanc s'est taché de tes couleurs, celles-là mêmes que tu avais retenues pour confectionner la tortue : bleu, vert et rouge.

Ma voix n'a pas craqué. J'ai parlé de toi, de ton goût pour le travail bien fait malgré le désordre qui régnait dans ton établi. Quelques-uns ont ri doucement. D'autres se sont contentés de sourire.

À la fin de mon hommage, j'ai levé les yeux vers tes vitraux. Je voulais les admirer une dernière fois. J'ai aperçu mon bateau multicolore, celui de mes dix ans. La coque rouge, le mat bleu, les voiles turquoise. Au sommet des voiles, un drapeau flottait au vent. J'ai senti ma gorge se nouer. Ce drapeau n'était pas là vingt ans plus tôt. Tu avais dû l'ajouter, tout de suite après me l'avoir donné ou alors plusieurs années plus tard en guise de trêve, de cessez-le-feu.

Un drapeau. Blanc, pur, encore vierge.

Je l'aurais contemplé des heures. J'aurais oublié les funérailles, le curé, la famille. Juste toi et moi dans le blanc de ce drapeau. Dans ta lumière.

La tache

Anaïs se fraie un chemin à travers l'océan de pantalons suspendus à la tringle de la garde-robe : jeans bleu délavé, bleu foncé, noir ; leggings fleuris, rose criard, turquoise ; deux pantalons noirs pour les réunions de famille, cotons ouatés gris pour les jours de congé. Elle traverse le nuage de chemisiers, de camisoles et de chandails. Les chandails chauds pour l'hiver, en laine ou en coton, toujours avec capuchon. Les chemisiers fleuris pour le printemps : roses, tulipes, lys, et son préféré, couvert d'impatientes. Les camisoles passe-partout : noires, blanches et grises.

Tout au fond, juste avant les étagères, ses habits de peinture qu'elle réserve pour les grands projets, tachés de cyan, d'orange brûlé, de noir profond, de magenta et de vert forêt. Elle n'arrive plus à se souvenir à quel tableau appartiennent ces taches : l'orange s'est peut-être échappé de son pinceau quand elle essayait de reproduire la forêt derrière la cour, l'automne dernier. La goutte bleue a peut-être coulé de son pinceau l'été passé, lorsqu'elle peignait au bord de la mer.

Derrière ses habits de travail, quatre tablettes couvrent la largeur de la garde-robe. Sur les deux tablettes du bas, des dizaines de souliers cordés serrés. Des blancs en dentelle, des noirs surmontés d'une boucle au niveau des orteils, des roses pâles avec des lacets qui montent jusqu'aux genoux, comme les chaussures de ballet, et des rouges, ouverts au talon. Sur la troisième tablette, sa collection de pierres, de bois flotté et d'éclats de verre. Sur la tablette du haut : une boîte bleu océan. Anaïs ne peut pas la voir, mais elle sait que, sur le couvercle, un bateau tangue sur d'immenses vagues. Elle étire les bras, tâtonne, sent sous ses doigts l'écorce du bois flotté, la surface lisse des pierres polies par la mer. Elle se hisse sur la pointe des pieds, trouve la boîte, la prend avec précaution pour ne pas en renverser le

contenu. La boîte déborde à un point tel que le fermoir du couvercle ne rejoint pas le loquet.

Anaïs pousse du coude la marée de vêtements sur le chemin du retour. Elle sort de la garde-robe, la boîte à hauteur de la tête. La pose sur son lit, délicatement, comme on dépose un bébé sur une table à langer, pour ne pas réveiller Adélaïde qui dort sur son oreiller. Puis, du bout de l'index, elle soulève le couvercle. Des effaces. Des dizaines et des dizaines d'effaces de toutes les couleurs : blanc cassé, bleu ciel, vert lime, jaune citron. Elles se mélangent aux formes et font remonter les souvenirs : une lune souriante pour la première nuit dans un lit de grand. Le schtroumpf à lunettes de la première journée d'école. Un cornet de crème glacée napolitaine pour le dernier jour des vacances. Une raquette de tennis.

Je me souviens. Papa me l'avait donné en disant que la danse, c'était en masse.

Elle prend les gommes à effacer, une après l'autre, les étale sur son lit, en file indienne, jusqu'à ce que ses doigts en effleurent une sans forme définie. Ni un ballon, ni un oiseau, ni un chapeau. Une tache rouge : une éclaboussure.

- Je la veux pas, celle-là. Elle ressemble à rien !
- Choisis Philippe ! Il reste la difforme pis le pot de fleurs.
- Mais ça fait ben trop filles, un pot de fleurs.
- On passera pas toute la journée là-dessus.

Philippe hésite quelques secondes. Anaïs en profite.

— Moi, je la veux, celle qui ressemble à rien.

Demain : Pâques. Il n'y aurait plus d'effaces. Leur père le leur avait dit. Ce serait la dernière de leur collection.

— Vous êtes rendus trop grands pour ça.

Anaïs saisit la tache, laissant le pot de fleurs à Philippe, soulagé de ne pas avoir eu à choisir.

La tache. C'est elle que je devrais jeter. Elle ressemble à rien.

Elle fait tourner l'efface entre ses doigts, la jette sur son couvre-lit, prend son chevalet dans le coin droit de la chambre et l'approche du centre, l'endroit le mieux éclairé de la pièce. Elle s'empare de la toile vierge qui trône sur la commode depuis trois semaines. Derrière la toile, invisible jusqu'à aujourd'hui, un miroir accroché à la commode par un cadre en bois. Son père lui a promis plusieurs fois qu'il l'enlèverait, ce miroir.

Je t'avais oublié, toi.

Anaïs recule de quelques pas. Elle doit se dresser sur la pointe des pieds pour apercevoir son visage au complet. Elle se détaille quelques secondes dans le miroir : ses cheveux châains tombent mollement sur ses épaules ; son front, plissé en permanence, est marqué par une ride en plein centre malgré ses dix ans ; ses yeux pers se fondent dans le brun de la

commode et ses lèvres sont si minces qu'elle a l'impression de ne pas avoir de bouche du tout.

À sa première rentrée des classes, chaque élève a dû se présenter aux autres : nom, âge, champs d'intérêt. Au tour d'Anaïs, le son est resté bloqué dans sa gorge, l'air n'arrivait pas à se frayer un passage jusqu'au-dehors. La professeure a répété trois fois le nom d'Anaïs avant de se rendre compte que ses lèvres bougeaient sans émettre le moindre son.

Depuis, les mots s'étouffent parfois dans sa gorge, les syllabes se perdent sur sa langue.

Anaïs dépose ses talons au sol. Dans le miroir, elle ne voit plus que ses yeux qui hésitent entre le bleu et le vert.

Elle tente d'articuler son nom. A-na... La dernière syllabe casse dans sa gorge. Elle le répète plus fort, en prenant bien soin de détacher chaque son. Elle le répète, encore. Trois fois. Dix fois. Jusqu'à ce que toutes les syllabes de son nom sortent de sa bouche, parfaitement articulées, entières.

Satisfaite, elle tourne le dos au miroir, s'empare de la toile posée sur sa commode et la dépose sur le chevalet. Elle sort du premier tiroir un tissu taché de peinture, son pinceau en poils blonds, un tube de peinture rouge et sa palette en érable. Son grand-père la lui avait taillée pour ses six ans. Dans la poignée, incrusté dans le bois, un éclat de vitrail vert bouteille. Pour qu'elle se souvienne de lui.

Anaïs dispose le vieux tissu sous le chevalet, étend le rouge sur la palette, y trempe son pinceau. Elle fixe la toile, incline légèrement sa tête vers la droite. Puis, sans hésiter, lance son pinceau vers le coin droit de la toile. Il frappe la toile avant de retomber sur le tissu.

Adélaïde entrouvre les yeux, puis les referme. Anaïs s'avance, récupère le pinceau et reprend son geste, une fois, deux fois. Jusqu'à perdre le compte. À chaque lancer, elle vise un endroit différent de la toile.

Il ne reste presque plus de blanc. Anaïs dépose la palette et le pinceau sur la commode, grimpe sur son lit. Elle récupère l'efface difforme, l'approche de la toile et la compare à toutes les taches de peinture. Elle tourne l'efface de tous les côtés, tente de la superposer à une possible jumelle. Elle y passe une heure.

Y'a aucune tache qui se ressemble.

Anaïs sourit, replace soigneusement toutes les effaces dans la boîte océan, englouties par le couvercle qu'elle arrive à fermer maintenant. Dans sa main, l'efface-tache. Elle la dépose sur la commode, à la base du miroir. Elle lève les yeux, se détaille dans le miroir, effleure son front, le contour de ses joues, ses lèvres. Elle sourit, puis s'étend sur son lit.

Demain matin, quand elle se lèvera, elle croisera son regard dans le miroir.

Le poids de la pluie

Des boîtes. Partout. Des dizaines de boîtes empilées dans la garde-robe, sur la commode, sur le lit, dans le corridor.

Philippe cherche quelque chose, n'importe quoi, pour habiller les murs blancs de sa nouvelle chambre au sous-sol.

Pas moyen de mettre un peu de couleur dans cette maison.

— Avec du blanc, on se trompe pas, Phil. Tu la décoreras comme tu veux, ta chambre, mais c'est pas vrai que je vais me retrouver devant des murs bleus à repeindre dans une couple d'années.

— *Come on p'pa*, c'est frette du blanc.

— Du blanc, ça éclaircit. Ça tombe bien, y'a presque pas de lumière naturelle au sous-sol. Tu vas voir, tu vas me remercier dans un mois.

Je te laisserai pas de murs bleus quand je vais partir d'ici, mais des trous. Plein de trous.

Plusieurs photos agrandies sont fixées au mur. Le canal Beagle entouré par des glaciers, plus hauts que n'importe quelle tour de bureaux. Le parc des Chutes avec ses arbres centenaires et la rivière qui le traverse. Un skateboard abandonné sur un chemin de terre, dans un village oublié. Les jambes d'un SDF recroquevillé sur un banc de bois, les pantalons tellement sales qu'on peut à peine distinguer leur couleur d'origine. Un agrandissement de la pochette de *Brun*. On y trouve une table en bois et un fauteuil tapissé

de losanges sur lequel est assis un homme, une bière dans une main et une cigarette dans l'autre.

C'est comme ça qu'elle aurait dû être ma chambre. Brune.

Encore trop de blanc. Entre les photos, le long des moulures, dans les coins.

Des objets, faut que je trouve des objets pour meubler les coins. Pas question de gâcher une photo en la placardant sur deux moitiés de murs.

Philippe aperçoit le vase qu'Anaïs lui a préparé. Un cadeau de déménagement, même s'il habite toujours sous le même toit. Elle a rempli le vase avec de la terre, des roches et d'immenses brins d'herbe.

Ça va faire la job.

Une lampe sur pied et un support à disques pour combler les deux autres coins.

Il me manque encore quelque chose. Un autre meuble, un bureau, une chaise peut-être. Je pourrais demander à p'pa. Y'a trop de meubles dans le salon, anyway.

Philippe fouille les boîtes qui encombrant sa chambre, découvre plusieurs souvenirs : une balle de baseball tachée vert gazon, barbouillée de dessins d'oiseaux ; des espadrilles rouges, trop petites maintenant ; le dessin de l'atelier de son grand-père. Son *discman*. Philippe le prend délicatement, l'ouvre, y insère *Brun*.

Peut-être qu'il marche encore ?

Les écouteurs lui crachent Adamus dans les oreilles. La musique vibre. Il la sent jusque dans ses veines. Les chansons s'enchaînent, l'accompagnent dans ses recherches : sa stéréo *superman*, de vieux téléphones portables hors d'usage, un journal intime encore vierge. Les dernières notes d'« Avec les doigts de ma main » résonnent. Obsédé par le dernier coin vide, Philippe oublie de passer par-dessus la huitième chanson de l'album.

J'me dis qu'l'automne c'est pas facile

Bob, t'es bon pour l'asile

Bon pour l'asile

Philippe sursaute, détourne le regard de ses vieux souvenirs. Il fixe le mur qui fait face à son lit, dévisage l'espace entre l'affiche de *Brun* et la moulure du puits de fenêtre. La seule fenêtre du sous-sol.

Une fenêtre dans un trou. Creusée pour faire passer la lumière.

La lumière naturelle, on ne la voit plus depuis plusieurs années au sous-sol. D'énormes bacs sont empilés jusqu'au plafond, remplis d'objets qui servent quelques fois par année, ou qui ne servent plus du tout. Albums photo, machine à coudre, décorations d'Halloween, cartes de souhaits, raquettes, skis, patins, équipement de baseball. Les piles sont si hautes qu'on n'a pas vu l'eau infiltrer la fenêtre, soulever la peinture, former une cloque dans le mur.

Philippe l'a découverte en cherchant son vieux stéréo. Il s'est frayé un passage jusqu'au mur, a contemplé la cloque, longtemps. Autour, il a tracé une ligne invisible.

On dirait une espèce de besace, comme celles des Indiens dans les films de cowboys. Elle ressemble à quoi, l'eau dans le mur ? Claire, brouillée, remplie de résidus ? Elle est peut-être reliée à la fenêtre. Peut-être que, si je la perce, je verrais la lumière. La cloque comme un prolongement du dehors. Peut-être que ça ferait juste un trou dans le mur.

Il aurait voulu l'effleurer, sentir la bulle éclater sous ses doigts, mais quelque chose l'a retenu. Il n'a pas osé la crever, comme si la cloque était un objet important qu'on aurait dû mettre sous une cloche de verre, au musée. Elle resterait intacte. Le temps ferait son œuvre. Elle s'affaisserait d'elle-même, le moment venu, sous le poids de l'eau.

M'as t'faire ça clair dans langue à Leclerc

C'est moi l'fou d'l'île, M-t-l, la ville

Luc a surpris son fils en train de fixer la cloque.

— Bon, une autre fenêtre mal isolée. Va encore falloir que j'appelle le plâtrier.

— C'est-tu vraiment nécessaire ? On le voit pas, le mur, *anyway*.

— Si on fait rien, ça va empirer, Phil. Pis la pièce servira peut-être pas toujours de débarras. Ça te tenterait pas, une chambre au sous-sol ? Ta sœur pourrait s'aménager un atelier en haut.

Philippe a acquiescé mollement.

Tous les soirs, quand vient le temps de dormir, les jours de pluie, il tend l'oreille. Il espère entendre la pluie tambouriner contre le puits de lumière du salon. Quand il la discerne, il dévale l'escalier, enfile son manteau et ses bottes, sort sans faire de bruit. Il marche jusqu'au parc des Chutes, s'assoit sur son banc de bois et attend, plusieurs minutes, parfois même des heures. Il attend que la pluie ne fasse plus qu'un avec son corps.

La pluie et moi, à l'intérieur. Peau de pluie. Veines de pluie. Bleu pluie.

La plupart du temps, Philippe rentre à la maison avant l'aube.

Un jour, Luc a dû se lever très tôt. Il a vu Philippe sur le pas de la porte, transi. Le froid avait gagné ses os.

— Phil, qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce que tu faisais dehors en pleine nuit ?

— J'avais besoin de prendre l'air.

— T'es sorti combien de temps ?

— Je sais pas, une couple d'heures.

— Ça pas de bon sens, tes vêtements sont détrempés. Pourquoi t'es pas rentré avant que la pluie te traverse ?

Philippe a souri. Son père lui a empoigné le bras, l'a conduit dans la salle de bain, lui a ordonné de prendre une douche. Philippe s'est laissé choir dans la cabine, a levé la tête vers le jet, puis les bras. Il ne voulait qu'aucune goutte ne touche le fond avant qu'elle n'ait d'abord effleuré sa peau.

Chus l'champion du pétage de plombs

Y'a rien comme l'insatisfaction pour m'faire déblatérer la raison

STOP. Il arrache les écouteurs de ses oreilles, lance le *discman* sur le lit. Mais c'est trop tard déjà. Philippe le sait. Les mots l'ont transpercé.

Dans sa nouvelle chambre, Philippe ne sait pas quand il pleut. Parfois, il essaie d'imaginer le bruit de la pluie.

Y'a pas d'onomatopées assez puissantes. Toc. Ploc. Ploush. Faudrait quelque chose de brutal et de doux en même temps.

Il passe la nuit à chercher l'onomatopée parfaite. Ne la trouve jamais. Ça le torture, l'empêche de dormir.

Je me souviens plus du bruit de la pluie.

Quand l'insomnie le gagne, il monte les escaliers. S'assoit dans le *La-Z-Boy*, attend qu'il pleuve. Souvent, il ne pleut pas. Lorsque le soleil se lève, il redescend et prend son oreiller comme *punching-ball*.

Frapper jusqu'à ce que mon corps dise à mon cerveau qu'il est fatigué.

J'pète les plombs pis j'angoisse

J'tiens pus d'bout' pis j't'à bout'

La chanson lui mitraille les tympan. Il la connaît par cœur. L'absence de musique n'y change rien.

Il tente d'oublier les paroles en s'occupant les mains. Il vide les dernières boîtes sur son lit, celles qui renferment toutes ses collections. Ses macarons, ses effaces, ses maquettes d'avion. La lumière du plafonnier fait briller quelque chose sur le lit.

Mon porte-bonheur.

Philippe tire sur la ficelle qui relie les cinq éléphants entre eux. Les billes, enfilées entre chaque éléphant, s'entrechoquent. La clochette tinte au bout du fil.

C'est ce qui lui manquait. Il le savait depuis le début même s'il l'avait oublié. À l'aide de l'escabeau, il fixe un crochet au plafond, y accroche ses éléphants. Fait sonner la clochette, pense à un vœu.

Philippe se tourne vers le miroir fixé au mur, plisse les yeux, approche sa main de son front. Il effleure ses sourcils, son nez, ses lèvres. Trace une ligne invisible qui relie chaque trait de son visage.

Unique.

Le désir m'aspire dans caverne des délires

J'chante avec des mots que j'devrais même pas dire

Il s'éloigne du miroir, attrape son carnet sur la commode, s'étend sur le lit pour écrire. Un texte, une chanson, un poème.

Je m'en fous. On verra ce que ça donne après.

Il écrira toute la nuit, lancera des coups d'œil au mur, à la mince ligne blanche entre l'affiche d'Adamus et le cadre de la fenêtre. Il ne se regardera pas dans le miroir.

Au matin, il aura peut-être entendu la pluie.

Ce qui s'efface

Tu as tout jeté. Tes bracelets, les rideaux de ta chambre, tes albums photo.

Mes chaussons de ballet.

Tu les as trouvés sous ton lit, la nuit dernière. Tu les avais mis là, en sécurité, quelques jours plus tôt.

Bientôt, tu te débarrasseras de tout. Comme d'habitude. Jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien.

Tes journées, tu les occupes comme tu peux. Quand tu ne sais plus quoi faire de tes mains, tu choisis un meuble, n'importe lequel, et puises dans ses tiroirs. Tu ne prends jamais plus d'un objet à la fois. Tu fouilles jusqu'à trouver le bon, celui qui fera remonter un souvenir à la surface. Une cuillère argentée pour mon deuxième anniversaire, lorsque j'avais refusé de manger du gâteau avec mes mains. Un ours en peluche, déterré du coffre à jouets au sous-sol, pour te rappeler ma première nuit dans une chambre de grande. Une barrette en or pour mon dernier spectacle de ballet.

Parfois, tu te rends jusqu'à ma chambre.

Tu fouilles les tiroirs de ma commode, ceux que je n'ai pas vidés en quittant la maison. Tu y as trouvé un vieux pinceau échevelé et quelques reliques de mes collections : une gomme

à effacer en forme de tulipe, un bout de bois flotté, un éclat de verre, une pierre polie par le sable.

Tous les objets trouvent ensuite une place dans la haie d'honneur que tu construis, depuis plusieurs mois, dans le corridor qui mène à ta chambre. Tu as planté des clous dans le mur, à la hauteur des yeux, pour les suspendre. Tu les regardes un à un, chaque soir, avant de te coucher. Corde à danser, bas, spatule, emballage de pain vide, couverture, chaudron. Tu les détailles pendant plusieurs minutes, récites à voix haute tout ce qu'ils évoquent pour toi. La corde à danser : sauter, herbe, bras, rond, chanson, sauter, vent, robe. Les bas : souliers, laine, balle, chat, doux, chaud.

Ton esprit est un casse-tête aux morceaux dépareillés.

Quand tu termines ton inventaire, tu te diriges vers la porte de ta chambre et cognes trois coups. Comme si quelqu'un allait t'ouvrir. Après quelques secondes de silence, tu entres. Tu tâtonnes le mur à ta gauche pour trouver l'interrupteur, allumes, baisses les yeux pour ne pas voir ton lit. Tu t'approches de la commode, ouvres les tiroirs un à un. Tes vêtements sont classés en ordre de couleur. Les morceaux bleus dans le premier tiroir. Les morceaux rouges dans le deuxième. Les morceaux verts dans le troisième. Tout est à sa place. Tu refermes les tiroirs, te traînes les pieds jusqu'à ta garde-robe, te surprends devant les portes-miroirs. Tu tentes de lisser tes cheveux rebelles, de cacher les cernes sous tes yeux à l'aide de tes doigts, de redresser les épaules. Chaque geste, brusque, comme un pantin manipulé par un enfant.

Quand le miroir te renvoie la bonne image, tu ouvres la porte. Dans la garde-robe, tu ne vois que le noir. Tu la refermes avec empressement. La mauvaise image de toi apparaît de

nouveau. Tu veux détourner le regard, t'accrocher à un objet, mais tu es entourée de murs nus.

Il ne reste que ton lit.

Tu le regardes sans toutefois t'en approcher. Depuis quelques nuits, il s'est transformé en champ de bataille. Quatre oreillers gisent au sol comme des cadavres. Les couvertures sont enroulées autour de la tête de lit. Le drap contour ne recouvre plus le matelas : il croupit au milieu des corps.

Tu crois que quelqu'un s'introduit dans ta chambre pendant ton sommeil. Il ne vole rien. Il ne vient que pour défaire ton lit.

Tu effleures le drap, les oreillers, lèves un genou, le déposes sur le matelas, puis te ravises. Tu décides de t'étendre sur le sol. Laisse les oreillers et les draps sur le lit. Quand l'intrus reviendra, il découvrira le lit défait et toi, par terre, les yeux fermés.

Tu auras gagné.

La joue collée contre le plancher, tu contemples la jupe du lit pendant des heures, ou quelques minutes, tu ne sais pas. Tu respirez fort. L'air fait voler la jupe et la poussière qui recouvre les lattes de bois. Tu te lèves, horrifiée, cours jusqu'au sous-sol pour récupérer le balai. Remontes les marches quatre à quatre, entres dans la chambre, pousse ton lit jusqu'au mur. Au milieu de la poussière, abandonnés, mes chaussons de ballet.

Tu figes. Me revois à seize ans. Mon premier spectacle sur pointes. Tes larmes pendant mon solo.

Tu déposes le balai, ramasses les chaussons, souffles doucement pour chasser la poussière. Tu décides de les accrocher au mur. Quand tu reviens dans la chambre, tu balaies le plancher, entasses la saleté dans un coin, là où tu ne pourras plus la voir.

De nouveau, tu t'étends sur le sol. Il est six heures, il est quinze heures, il est minuit. Tu attends que le soleil se couche ou se lève. Ça n'a plus vraiment d'importance.

Quand tu te réveilles, quelques lueurs te parviennent par la fenêtre, réchauffent ton visage. Tu te lèves péniblement, franchis le seuil de la porte. Tu regardes ta collection, aperçois mes chaussons. Tu t'approches, les touches, les humes. Rien. Le noir. Ils ne te rappellent plus rien. Tu les décroches, descends l'escalier, traverses le salon, puis le garage. Jusqu'au bac noir.

Dans quelques heures, je sonnerai à ta porte. J'aurai fait du chocolat et des biscuits. Tu seras de nouveau allongée sur le sol de ta chambre. Tu auras l'impression que quelque chose manque, sous ton lit. Mais quoi ?

Je sonnerai dix fois. Tu ne viendras pas ouvrir. Je laisserai la boîte de desserts sous le porche, à l'abri de la pluie.

Tu la jetteras, elle aussi.

VOLET RÉFLEXION

INTRODUCTION

« [...] les individus, en tant qu'«acteurs géographiques⁴⁰», explorent un espace qu'ils modèlent à leur image ; en retour, ils se voient modélés par lui. Dans une telle perspective, les êtres et leur milieu de vie deviennent interdépendants ; on ne peut étudier les uns en ignorant tout de l'autre. »

— Christiane Lahaie, (*MB*, p. 32)

Tout personnage de fiction a besoin d'évoluer dans un lieu, qu'il soit réaliste ou imaginaire. Toutefois, si l'entreprise romanesque permet à l'auteur d'esquisser petit à petit les lieux de la diégèse en usant de descriptions variées, le genre nouvellier, qui « exprime l'instant plutôt que la durée » (*MB*, p. 61), a « sa manière propre de raconter le lieu » (*MB*, p. 58). En accord avec l'esthétique de la brièveté de la nouvelle, Aude utilise des « stratégies de spatialisation spécifiques⁴¹ » dans *Cet imperceptible mouvement*, tel que mentionné précédemment.

Cette manière particulière de raconter le lieu a d'ailleurs été étudiée par différents chercheurs. La thèse de Marie-Claude Lapalme⁴² développe, entre autres, un modèle théorique permettant d'étudier l'espace dans la nouvelle fantastique onirique, genre qu'elle s'applique à définir grâce à l'étude de son corpus qui comprend trois œuvres dont *Banc de brume...* d'Aude. Joanie Lemieux a quant à elle analysé l'espace dans *Banc de brume...* afin de mettre au jour la brisure identitaire des personnages⁴³. Maude Déry, pour sa part,

⁴⁰ Lahaie reprend le terme à Jean-François Staszak, « Espace vécu », dans Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 340.

⁴¹ Christiane Lahaie (2011), « Les figures spatiales évanescentes de la nouvelle québécoise contemporaine », *Québec français*, n° 160, p. 30.

⁴² Marie-Claude Lapalme (2010), *Comme des galets sur la grève (nouvelles)*, ouvr. cité, 441 p.

⁴³ Joanie Lemieux (2014), *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 191 p.

s'attarde, dans son mémoire en recherche-crédation, à la définition du genre de la nouvelle intimiste québécoise contemporaine en s'appuyant sur le cas de *Cet imperceptible mouvement*. Selon Déry, « les thèmes, le traitement de l'espace et du temps de même que l'écriture » dans *Cet imperceptible mouvement* participent d'une « esthétique de l'intime⁴⁴ », qui privilégie « l'infiniment petit⁴⁵ ». Camille Deslauriers s'est également penchée sur l'espace de ce recueil, révélateur en ce qui a trait au parcours des personnages, qui s'avère, selon elle, initiatique. Le corps des personnages de *Cet imperceptible mouvement* a même été considéré comme un « espace pulsionnel⁴⁶ » par Mylène Tremblay.

En somme, on s'est servi de l'espace afin de soutenir plusieurs hypothèses sans jamais envisager l'objet, pourtant omniprésent dans *Cet imperceptible mouvement*, comme un lieu en soi. L'objet a bien sûr été considéré par quelques chercheurs, puisqu'il fait partie intégrante du décor. Dans un article, Deslauriers se penche notamment sur les objets dans *Cet imperceptible mouvement* en étudiant « les rapports métonymiques et métaphoriques qui unissent décors, objets et protagonistes dans les nouvelles “L'envol du faucon⁴⁷” et “Les chiens⁴⁸” ». Lahaie analyse également, dans *Ces mondes brefs*, une nouvelle de *Cet imperceptible mouvement* (« Période Camille »), dans laquelle un objet particulièrement

⁴⁴ Maude Déry (2010), *Sur le fil*, ouvr. cité, p. 87.

⁴⁵ Maude Déry (2010), *Sur le fil*, ouvr. cité, p.90. Cet « infiniment petit » pourrait trouver un écho, au sein de mon mémoire, dans l'utilisation de l'objet comme synecdoque du lieu, la relation objet-personnage étant plus intime que celle entre le personnage et le lieu.

⁴⁶ Mylène Tremblay, « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l'extatique et l'esthétique dans *La Virevolte* de Nancy Huston et *Cet Imperceptible Mouvement* d'Aude », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, 2007, p. 94.

⁴⁷ Puisque Deslauriers a procédé à l'analyse de la configuration spatiale de ces nouvelles, je ne les analyserai pas dans le volet théorique. Or, la nouvelle « L'envol du faucon » s'avère très révélatrice quant aux hypothèses que je pose concernant ma problématique, ce pour quoi je ne l'écarterai pas complètement. Je me contenterai toutefois de la mentionner brièvement à la fin de l'analyse des trois nouvelles de mon corpus, en même temps qu'une autre nouvelle de *Cet imperceptible mouvement*, afin de montrer que le phénomène observé dans le corpus ciblé se produit également ailleurs dans le recueil.

⁴⁸ Camille Deslauriers (2013), « Représenter l'espace du dedans : réversibilité cadre/personnage et fonction sémiotique de la description dans le recueil *Cet imperceptible mouvement* », dans René Audet et Philippe Mottet (dir.), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, 2013, p. 92. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle RED, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

important, un médaillon d'or⁴⁹, devient « une figure spatiale complétive » (*MB*, p. 91). Lahaie étudie également, dans cet ouvrage, la nouvelle inédite d'Aude⁵⁰, « Presqu'une île », dans laquelle une femme rompt définitivement les ponts avec son amant, redevenant ainsi, métaphoriquement, une île. Assis face à face dans un restaurant, ils sont physiquement séparés par une table, puis par la porte elle-même quand la femme le quitte. Lahaie conclut que « les objets les plus usuels (une table de restaurant et la porte) » (*MB*, p. 92) participent à la mise en place de la symbolique de la nouvelle.

Le recours à l'objet dans l'élaboration de la symbolique d'un texte n'est, bien sûr, pas exclusif au travail d'Aude. Emmanuel Bouchard étudie notamment *Les yeux des autres* (2004), un recueil intimiste dans lequel la nouvellière Michèle Péloquin « ménage une grande place aux objets du quotidien dont la banalité même leur confère une grande charge poétique⁵¹ ». Bouchard analyse « le statut et le rôle médiateur de l'objet dans sa relation métonymique, antinomique et polysémique à la solitude des personnages⁵² ». Plus encore,

⁴⁹ Dans « Période Camille », un jeune peintre, Thomas, investit le manoir dans lequel vivait sa sœur jumelle, Camille, et son mari violent. Par la peinture, il tentera de reconstituer la mort de sa sœur et, ainsi, se guérir lui-même de cette perte douloureuse. Il fera du grenier son atelier, « figure spatiale qui devient, dès lors, l'équivalent d'une cabane initiatique » (*MB*, p. 91), grenier dans lequel il trouvera le médaillon, renfermant une photo de lui et sa sœur jumelle. Le médaillon est donc considéré, par Lahaie, comme une figure spatiale complétive, indissociable du grenier lui-même, « répét[ant] à la fois l'attachement de Thomas envers Camille [et] son enfermement dans le passé » (*MB*, p. 91). Cette analyse suggère que les objets peuvent se voir octroyer le statut de figure spatiale dans *Cet imperceptible mouvement*. J'aimerais aller encore plus loin dans ce mémoire, montrer que l'objet, dans la nouvelle, n'a parfois pas besoin du support du lieu qui le contient, peut devenir une figure spatiale à part entière sans forcément compléter le décor.

⁵⁰ Lahaie a structuré son ouvrage selon cinq grandes catégories de lieux, définis avant elle par des chercheurs tels que Marc Augé ou encore Mario Bédard : le lieu de mémoire, le lieu du cœur, l'entre-lieu, le lieu imaginaire et le non-lieu. Lahaie s'intéresse, dans un premier temps, à des textes de fiction dont « le lieu se situe au centre de la démarche créatrice » (*MB*, p. 44) pour ensuite proposer aux auteurs de ces textes d'écrire à partir d'un même lieu (appartenant à l'une des catégories mentionnées ci-dessus). Elle étudie notamment quatre textes d'Aude dans le chapitre un, appartenant à quatre recueils de nouvelles différents, pour ensuite analyser un texte inédit, reproduit dans l'ouvrage théorique, un texte écrit par Aude spécifiquement pour ce travail de recherche. Dans ce cas-ci, Aude a écrit à partir du pont Jacques Cartier, le lieu de mémoire.

⁵¹ Emmanuel Bouchard (2013), « “Le contour des choses” : lectures de l'objet dans *Les yeux des autres* de Michèle Péloquin », dans René Audet et Philippe Mottet (dir.), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, p. 251.

⁵² Emmanuel Bouchard (2013), « “Le contour des choses” : lectures de l'objet dans *Les yeux des autres* de Michèle Péloquin », art. cité, p. 251.

dans certains passages, « il retrouve la fonction que lui ont attribuée certains auteurs réalistes depuis le XIX^e siècle : celle de révéler le caractère, la condition ou la vie d'un personnage⁵³. » Ce procédé n'est effectivement pas réservé à la nouvelle : le roman peut se servir des objets afin de caractériser un personnage. Aleksandra Grzybowska aborde notamment, dans la dernière partie de son article, « la question des descriptions métonymiques pour dévoiler la symbolique de certains objets dont s'entourent les héros de [Suzanne] Jacob⁵⁴ ». Ces objets peuvent s'avérer « immatériels (sons, bruits, musique) et matériels (livre, peinture, photo) [et] jouent un rôle capital dans la caractérisation psychologique des personnages jacobins⁵⁵. » L'utilisation de l'objet n'est donc, bien sûr, pas originale en soi. Cela dit, chez Aude, la relation métonymique qu'entretiennent l'objet et le personnage, qui s'inscrit dans un genre bref prônant l'économie, tend à montrer que tout objet, aussi banal qu'il soit, occupe une place prépondérante dans la constitution des figures spatiales, comme l'a soulevé Lahaie lors de l'analyse de « Presqu'une île ».

Il s'agira donc, dans ce mémoire, de voir en quoi l'objet peut être considéré comme une figure spatiale à part entière dans *Cet imperceptible mouvement*. Pour ce faire, j'utiliserai certains aspects des théories de la nouvelle, je référerai au modèle de l'espace narratif de Lambert et j'analyserai les textes dans une perspective géocritique, en puisant aux concepts définis par Christiane Lahaie. Je privilégierai la perspective géocritique de Lahaie au détriment de celle de Bertrand Westphal, fondateur de l'approche théorique, et ce, pour plusieurs raisons. Lahaie, en se penchant sur la nouvelle, genre négligé par Westphal⁵⁶, approfondit un pan de la géocritique encore inexploré. Malgré cette innovation, Lahaie respecte l'essence de la géocritique de Westphal, une approche qui se veut

⁵³ Emmanuel Bouchard (2013), « “Le contour des choses” : lectures de l'objet dans *Les yeux des autres* de Michèle Péroquin », art. cité, p. 252.

⁵⁴ Aleksandra Grzybowska (2013), « La substantifique moelle des personnages dans les nouvelles de Suzanne Jacob », art. cité, p. 122.

⁵⁵ Aleksandra Grzybowska (2013), « La substantifique moelle des personnages dans les nouvelles de Suzanne Jacob », art. cité, p. 143.

⁵⁶ La géocritique de Westphal favorise les espaces romanesques, puisque le roman multiplie la représentation de lieux souvent référentiels.

« “géocentrées [*sic*]” (qui assigne donc la priorité à l'espace observé plutôt qu'à l'observateur), “multifocale” (qui confronte la variété des points de vue endogènes, allogènes, exogènes), “polysensorielle” (qui prend en compte une perception échappant au monopole du regard), “stratigraphique” (qui oriente l'espace en fonction d'une profondeur temporelle)⁵⁷ ». En résumé, une véritable analyse géocritique devrait, selon Westphal, avoir comme point focal un lieu, analysé par rapport à une profondeur temporelle et par le biais de tous les sens. Le corpus devrait inclure non seulement tous les textes ayant comme centre ce lieu, mais également toute œuvre le représentant (toile, sculpture, film, etc.), l'approche se voulant également multidisciplinaire. Une telle étude géocritique, envisagée du point de vue de Westphal, est toutefois impossible à réaliser par une seule personne, comme le souligne Robert Tally dans son ouvrage *Spatiality* :

« [...] the work Westphal envisions is likely to involve broadly collaborative or quasi-scientific research [...]. Any meaningful corpus of texts that aim to represent a given place [...] will require far more material than any one person could read, and any narrowing of the field or reduction in the corpus could lead to the suggestion that the geocritic has omitted or overlooked something crucial concerning the particular place that is the object of study. [...] In addition to innumerable literary works associated with such places, Westphal allows that ostensibly non-literary texts such as tourist brochures or advertising would be suitable for geocritical analysis⁵⁸. »

⁵⁷ Bertrand Westphal, « Préface », dans Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 10.

⁵⁸ « [...] l'étude qu'envisage Westphal implique une recherche collaborative ou quasi scientifique [...]. Tout corpus significatif tendant à représenter un lieu donné [...] requerrait bien trop de documentation pour qu'une seule personne s'y attarde, et toute réduction du champ d'études ou du corpus pourrait vouloir dire que le géocritique a omis ou négligé un détail crucial concernant l'objet d'étude, c'est-à-dire le lieu donné. [...] En plus de cet immense corpus littéraire généré par un seul lieu particulier, Westphal soutient que certains textes non littéraires tels que des brochures touristiques ou publicitaires pourraient servir à l'analyse géocritique. » Robert Tally (2013), *Spatiality*, London, Routledge, p. 143 ; je traduis.

Autrement dit, pour utiliser la géocritique dans le cadre d'une maîtrise, il faut se donner le droit de réduire le champ d'études, comme le précise Tally et comme l'a fait Christiane Lahaie dans son ouvrage *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Entourée d'une équipe de chercheurs, Lahaie a pu aborder l'œuvre de plusieurs écrivains⁵⁹ – privilégiant, entre autres, le genre de la nouvelle – et leur rapport aux lieux tout en choisissant, parmi le paysage littéraire québécois, des écrivains dont la démarche créatrice se construit à partir des lieux ou s'inspire d'eux. Plus encore, elle leur a demandé d'écrire à partir d'un lieu prédéterminé, générant ainsi un corpus tout à fait nouveau et adapté à la recherche afin de pouvoir étudier les multiples points de vue déployés sur le lieu proposé. En ce sens, comme le précise Westphal lui-même dans la préface de *Ces mondes brefs*, « Christiane Lahaie ne s'est pas contentée d'appliquer une méthodologie ou de l'importer au Québec, loin de là : elle a mis en place une réflexion tout à fait personnelle⁶⁰ » tout en respectant les critères fondamentaux de la géocritique. Sa méthode novatrice, qui relève de la recherche-crédation, s'avère d'ailleurs intéressante pour mon mémoire, qui s'inscrit dans cette perspective⁶¹.

Lahaie ne privilégie pas que le regard porté sur les lieux, elle accorde également une attention particulière aux autres sens, respectant ainsi le critère polysensoriel. Elle prend en compte la notion de « topophilie » de Gaston Bachelard (un espace vécu et heureux), même si Westphal reproche à ce dernier de se cantonner aux espaces intimes, car « un sentiment de topophilie, si hypothétique soit-il au départ, peut s'avérer un puissant déclencheur des processus d'écriture » (*MB*, p. 29). L'approche géocritique qu'elle développe, en la réconciliant avec la poétique de Bachelard et de Sansot, est plus littéraire que

⁵⁹ Aude, Camille Deslauriers, Jean Pierre Girard, Louise Cotnoir, Carole David, Claude-Emmanuelle Yance, Roland Bourneuf, Jean Désy, Sylvie Massicotte, Danielle Dussault, Hans-Jürgen Greif, Anne Legault, Hugues Corriveau et Stanley Péan.

⁶⁰ Bertrand Westphal, « Préface », dans Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 10.

⁶¹ Or, contrairement à Lahaie, dont l'objet de recherche est « la création littéraire dans ses processus et ses rendus » (*MB*, p. 36), j'utiliserai plutôt la création en tant qu'autre approche afin de saisir en quoi l'objet du quotidien peut devenir un espace symbolique, représentant les états d'âme du personnage.

géographique, contrairement à Westphal, ce pour quoi, entre autres, je m'appuierai sur sa perspective. Lahaie est finalement d'avis que « la distance dans l'espace et dans le temps, par rapport à un lieu, permettrait de mieux le raconter, à défaut de le représenter » (*MB*, p. 53), ce qui concorde à la fois avec le critère stratigraphique de la géocritique et l'esthétique de la nouvelle (qui raconte le lieu davantage qu'elle ne le décrit).

La nouvelle, « moins friande de descriptions mais avide d'évocations » (*MB*, p.18), donne ainsi lieu à une géocritique différente. Cette géocritique fait appel à des outils supplémentaires, notamment la grille d'analyse de l'espace narratif de Fernando Lambert⁶², que Lahaie emploie et complète. L'article de Lambert, qui étoffe le modèle narratologique de Genette en y inscrivant l'espace narratif, est particulièrement pertinent pour mon projet puisque l'espace comme le temps « relèvent de l'instance narratrice et sont subordonnés au pouvoir de sélection du narrateur » (*EN*, p. 119). Fernando Lambert identifie deux catégories construites par la narration : la « figure spatiale, qui permet de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit » (*EN*, p. 114) et la « configuration spatiale, qui articule ces différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble » (*EN*, p. 114). Lambert (et, par la même occasion, Lahaie) adopte le terme « figure spatiale », qui réfère aux lieux et aux espaces diégétiques, afin d'éviter les éventuelles confusions et les préoccupations terminologiques qui entourent les termes « espace⁶³ » et « lieu⁶⁴ ».

⁶² Fernando Lambert, « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *EN*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁶³ Selon Lahaie, la notion d'espace, qui « mobilis[e] les penseurs depuis au moins deux millénaires » (*MB*, p. 24), a d'abord été appréhendée par deux systèmes philosophiques opposés. À « l'espace de la *centralité* – matériel – que Kant et Merleau Ponty privilégient » (*MB*, p. 25), qui relève d'une phénoménologie de l'espace, c'est-à-dire un espace qui a pour centre le lieu du corps, ici et maintenant, s'oppose « l'espace – transcendant – de l'étendue » (*MB*, p. 26), privilégié par les mathématiques et la géométrie, dans lequel il n'y a pas de centre, où les observateurs coexistent. La géocritique, approche géocentrée, se rattache davantage à la seconde définition. Or, même si la géocritique a pour centre le lieu regardé et non celui qui le regarde, on ne peut ignorer le rôle primordial que joue la perception dans la représentation de l'espace. Les schémas et les cartes ne suffisent pas à rendre compte d'un espace. La « perspective "étendue" de l'espace ne peut [...] suffire pour parler du réel. Il lui faut un pendant qui est celui de "l'espace projectif : caractérisé par l'introduction d'un

La figure spatiale, qui est « ponctuelle et liée à un événement » (*EN*, p. 114), peut être « unique » ou « multipl[e] » (*EN*, p. 114), ce qui rend alors la configuration spatiale « simple » ou « complexe » (*EN*, p. 114). Chaque figure spatiale peut être « complète [ou] partielle » (*EN*, p. 115). Or, comme le souligne Lahaie, « une donnée n'est jamais complète » dans une nouvelle, car « bien des informations brillent par leur absence » (*MB*, p. 56) en accord avec l'esthétique du genre. Comme le souligne Michel Lord, « [l]es idées et les images y sont fulgurantes, elliptiques et syncopées, comme en poésie. Le nouvelliste a besoin de raccourcis, d'éclairs, au risque parfois de laisser dans l'ombre ou l'imprécision des pans entiers de l'univers fictif dans lequel vivent les personnages⁶⁵. »

Selon Lambert, il existe différents types de figures spatiales : complétives, répétitives et antithétiques. À ces catégories s'ajoutent certains types d'agencement. Les figures spatiales peuvent être enchaînées (lorsque deux figures, consécutives mais différentes, se succèdent dans le texte), alternées (quand deux mêmes figures reviennent, à intervalles plus ou moins réguliers, dans le texte), ou enchâssées (lorsque deux figures

“point de vue” perceptif⁶³” (Anne-Claude Berthoud, « L'espace et le langage », *La représentation de l'espace*, Lausanne, Université de Lausanne, 1986, p. 77, cité par Christiane Lahaie, *MB*, p. 28.), ce que vient préciser la notion d'espace centré. » (*MB*, p. 28) La géocritique se fait ainsi tributaire des deux conceptions de l'espace dans une dynamique qui lui est propre.

⁶⁴ Le lieu est un « “micro-espace” (Christiane Lahaie reprend le terme à Adolpho Fernandez Zoila (1987), *Espace et psychopathologie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 70.) que l'on va aménager selon ses besoins, ses désirs, sa manière d'être, seul ou avec l'Autre » (*MB*, p. 34). Le lieu se différencie donc de l'espace par son unicité. Le philosophe et géographe Augustin Berque recense également deux conceptions du lieu qui remontent à Aristote et Platon, conceptions reprises par Lahaie. Le *topos*, défini par Aristote, est un « lieu réel / référentiel, qu'il faut envisager essentiellement à partir de ses coordonnées spatiales et de ses propriétés physiques » (*MB*, p. 34). Platon, quant à lui, a défini le concept de *chôra*, lieu « “existentiel” qui “excède son seul topos” » (Augustin Berque, *Écoumène*, ouvr. cité, p. 144, note 62, cité par Christiane Lahaie, *MB*, p. 35.), « le lieu y dépend des choses, les choses en dépendent » (Augustin Berque, « Lieux », dans Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, ouvr. cité, p. 556, cité par Christiane Lahaie, *MB*, p. 35.). La géocritique envisagée par Christiane Lahaie privilégie la *chôra*, « car la création littéraire, en tant qu'appropriation de lieux réels, a pour but non pas tant de restituer un donné topographique que de recréer une “déambulation”, une “visite” du lieu et, surtout, une manière d'être *quelque part* » (*MB*, p. 35). Elle emploie d'ailleurs le terme « chorésie » pour parler de « l'occupation particulière d'un lieu par l'humain, occupation allant jusqu'à l'aménagement, voire à la transformation complète du paysage » (*MB*, p. 35).

⁶⁵ Michel Lord (1987), « Les genres narratifs brefs : Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, p. 34.

s'emboîtent l'une dans l'autre au sein du récit)⁶⁶. Lambert ajoute à ces catégories les figures spatiales « superposées », seules figures qui prennent véritablement en compte la focalisation⁶⁷, pourtant cruciale dans la représentation de l'espace : « il arrive qu'une même figure spatiale revienne dans le récit et que chaque fois, soit elle donne lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard, c'est-à-dire à une nouvelle focalisation » (*EN*, p. 115).

Par ailleurs, ces types d'agencements ne sont pas complets en ce qui a trait à la nouvelle. En effet, Christiane Lahaie et son équipe de recherche ajoutent quatre autres types d'agencements possibles à la suite de l'analyse de leur corpus de nouvelles québécoises : analogiques (lorsque « deux figures spatiales, consécutives mais distinctes, présentent une similitude notable (quant aux formes, aux couleurs, aux odeurs, etc.), la seconde figure répondant, tel un écho, à la première » (*MB*, p. 56)) ; fusionnées (lorsque deux figures sont entremêlées par la narration de telle sorte que le personnage peut avoir l'impression qu'il occupe deux espaces différents en même temps) ; projetées (qui surviennent lors du passage d'une figure spatiale concrète à une figure imaginaire, telle que le fantasme ou le souvenir) ; dérivées (cet agencement donne lieu à des figures spatiales très partielles et plonge le lecteur dans l'impossibilité de dire s'il s'agit d'« un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables » (*MB*, p. 56)). Ce qui distingue ces quatre types d'agencements des trois premiers suggérés par Lambert, « c'est [...] la stratégie focalisatrice à l'œuvre au moment où elles apparaissent » (*MB*, p. 57). Ces quatre catégories tendent également « à démontrer que le genre nouvellier a sa manière propre de raconter le lieu » (*MB*, p. 58), ce pour quoi il est

⁶⁶ Lambert se permet de reprendre la typologie de Todorov (Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981) qui applique ces types d'agencements à la disposition des histoires dans le récit, car « les espaces où se déroulent les événements sont [...] directement reliés à l'histoire » (*EN*, p. 114).

⁶⁷ Christiane Lahaie souligne l'avancée de Lambert par ce nouveau type d'agencement. Ce dernier ne se contente pas de rendre compte de la disposition des figures spatiales dans le récit, il prend en compte « le travail (fiable ou non) de l'instance (ou des instances) de focalisation et, partant, de la nature (perceptible / imperceptible) des focalisés » (*MB*, p. 57).

primordial de s'attarder à certaines caractéristiques de la nouvelle pouvant influencer ses stratégies de spatialisation.

Selon Pierre Tibi, l'un des traits fondamentaux de la nouvelle serait d'être partagée « entre deux pôles antithétiques : le pôle poétique et le pôle narratif » (*N*, p. 14). André Belleau souligne à ce propos que la nouvelle a un « rapport spécifique à la durée » : elle « [...] vise au serré, au concentré, au soutenu, tiré soit vers l'extrême économie narrative, soit vers la fulgurance luxueuse du poème⁶⁸. »⁶⁹ Ainsi, la nouvelle, s'inscrivant dans la narrativité, partage avec la poésie quelques critères, dont la brièveté. Cette brièveté engendre deux principes fondamentaux en ce qui a trait à l'espace. D'abord, le principe d'économie, qui prône l'efficacité, pousse les nouvelliers à schématiser l'espace⁷⁰ en utilisant des lieux « pré-codés » (*N*, p. 53) (qui n'ont pas besoin d'être explicités) ou encore, selon Minelle, des lieux clos⁷¹ (dont la définition peut être esquissée en quelques lignes). D'après Tibi, l'économie de la nouvelle demande une certaine « polyvalence fonctionnelle de ses éléments constitutifs » (*N*, p. 55). Dans cette perspective, le descriptif est susceptible de remplir, dans la nouvelle, une « fonction narrative ou diégétique » (*N*, p. 57) et le dialogue peut parfois prendre le pas sur la narration, engendrant ainsi un principe de réversibilité. Le couple qui m'intéresse davantage est celui de cadre et personnage par lequel le lieu peut devenir, selon le principe de réversibilité, une métonymie du personnage.

⁶⁸ André Belleau (1986), « Pour la nouvelle », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, p. 67-68.

⁶⁹ Tibi et Belleau ne sont d'ailleurs pas les seuls à soulever la double appartenance de la nouvelle au registre narratif et poétique. Lahaie, dans son article paru en 2011, mentionne que « [l]a nouvelle littéraire, laquelle oscille entre narration et lyrisme, emprunterait tant aux stratégies narratives du roman qu'aux agglomérats d'isotopies caractéristiques de la poésie moderne. » Christiane Lahaie (2011), « Représentations du jardin chez Aude et Hugues Corriveau : non-lieu ou entre-lieu ? », *Projets de paysage*, p. 3, [En ligne], URL : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/representations_du_jardin_chez_aude_et_hugues_corriveau_non_lieu_ou_entre_lieu.

⁷⁰ L'une des conséquences de cette schématisation serait, selon Tibi, « une atténuation sensible de l'effet de réel » (*N*, p. 50).

⁷¹ Les lieux clos sont souvent privilégiés dans la nouvelle puisqu'elle cherche à mettre en scène « de petits événements de la vie quotidienne », « des drames intimes », en utilisant « un nombre restreint de personnages » (*NQ*, p. 162). Ainsi, selon Minelle, « le lieu clos le plus fréquent, c'est la maison » (*NQ*, p. 163), lieu clos qui alimentera mon volet création.

En outre, la relation entre lieu et personnage s'avère d'autant plus importante étant donné le regard profondément subjectif et fragmentaire du narrateur de la nouvelle. Selon Minelle, la vision du narrateur de la nouvelle est « fragmentaire, partielle, individualisée, perçue à travers une lentille subjective » (*NQ*, p. 155). La focalisation, qui entraîne la plupart du temps un narrateur intradiégétique, a donc des conséquences notables sur la représentation du lieu dans la nouvelle. Lahaie souligne d'ailleurs cet état de fait :

On pourrait penser que le lieu, contrairement à l'espace, offre des caractéristiques irréductibles, qui ne dépendraient pas – ou pas forcément – du point de vue choisi pour le cadrer. Or, le lieu n'est pas que référentiel ou réel, il peut aussi être “imaginaire [ou] mental⁷²”, et la perception de l'espace de même que celle des lieux connotent ceux-ci, parfois même avant la dénotation (*MB*, p. 34).

La focalisation s'avère ainsi un paramètre d'analyse, puisque le décor ou, dans ce cas-ci, l'objet, change avec celui qui le regarde⁷³. De plus, Lahaie souligne que « la représentation du lieu dans la nouvelle serait plutôt une non-représentation, s'apparentant du coup à un *condensé symbolique* » (Lahaie souligne), car la nouvelle « favorise l'évocation au détriment de la description d'espaces diégétiques précis, ceux-ci se révélant plus proches des lieux intérieurs, imaginaires ou créés à partir de souvenirs des auteurs eux-mêmes, c'est-à-dire peu référentiels et hautement subjectifs » (*MB*, p. 17). L'évocation, qui s'éloigne

⁷² Anne-Claude Berthoud, « L'espace et le langage », art. cité, p. 78, cité par Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs*, ouvr. cité, p. 34. Selon Lahaie, le lieu imaginaire peut être l'objet d'une approche géocritique, car il possède un référent, même si ce référent s'avère déréalisé. Ainsi, il existe deux types de lieux référentiels : ceux qui renvoient à un lieu réel, sans être transformés, et ceux qui se voient déréalisés, leurs caractéristiques étant atténuées ou magnifiées.

⁷³ Christiane Lahaie affirme que, dans le cas de la nouvelle, l'espace est perçu, le plus souvent, « par le biais d'un focalisateur unique, agissant à la fois comme personnage et narrateur, avec ce que cela comporte de subjectivité dans le rendu des lieux diégétiques ». (*MB*, p. 58) Lahaie va même jusqu'à distinguer focalisation perceptive (lorsque le narrateur voit le lieu narré) et non perceptive (lorsque le narrateur évoque le lieu qu'il se remémore), car, selon elle, la nature des focalisés peut s'en voir affectée (le lieu n'étant pas décrit ou évoqué de la même façon selon qu'il soit tangible, accessible à la vue, ou remémoré, évanescent).

de l'effet de réel et qui s'allie à la subjectivité de la focalisation interne privilégiée par la nouvelle, influence donc forcément les stratégies de spatialisation du genre nouvellier.

CHAPITRE 1

L'OBJET COMME SYNECDOQUE DU LIEU

1.1. L'EFFET DE LA BRIÈVETÉ NOUVELLIÈRE SUR LA PERCEPTION DES LIEUX DIÉGÉTIQUES : LE LIEU RÉDUIT AUX OBJETS DANS LES TEXTES AUDIENS

Comme le précise Lambert, l'espace narratif prend « tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage » (*EN*, p. 115). Au sein des trois textes à l'étude, ce n'est pas seulement la vue, mais l'entière des sens qui jouent un rôle primordial dans la perception des lieux par les personnages, si bien qu'ils deviennent un principe structurant du texte. Dans « Tout est ici », un homme, enfermé dans un endroit insalubre qui s'apparente à un hôpital psychiatrique, tente de survivre en suivant les conseils d'un autre prisonnier et en s'initiant à un jeu de cartes peu banal. « Tout est ici », dotée d'une configuration spatiale complexe, instaure une ambiance particulière, puisque le narrateur investit le lieu sans toutefois le décrire de façon très précise. La narration autodiégétique, en focalisation interne, s'attarde davantage aux objets plutôt qu'au lieu en soi, conséquence de la brièveté nouvelle, qui engendre un principe d'économie, « principe majeur de [l']esthétique » (*N*, p. 45) du genre.

La nouvelle s'ouvre alors que le narrateur et personnage principal de « Tout est ici » décrit l'éclairage jaunâtre de la salle dans laquelle il est enfermé, qui « provient de trois ampoules nues fixées au plafond » (*CIM*, p. 11). Sa vision, étant obstruée par le manque de lumière, ralentit son rythme de lecture, activité qui lui est chère : « il ne peut lire rapidement », « [s]eulement deux ou trois lignes à la fois » (*CIM*, p. 18). La vue du narrateur, ce sens qui lui permet de se situer dans ce lieu clos, dépend donc d'un objet. Cet objet est si important qu'il remplace, ou occulte la description du lieu, qui parviendra au lecteur par bribes, au fil des autres objets décrits.

La deuxième figure spatiale, enchaînée à la première, s'avère également la synecdoque de ce lieu insaisissable dans lequel vit le narrateur. Il s'agit de son lit, qu'il considère d'abord comme une prison. La perception de ce lit passe par le prisme de deux sens : le toucher, puis l'ouïe. Le narrateur nous confie en premier lieu que son lit est « éloigné de la seule petite ouverture par laquelle un peu d'air [lui] parvient » (*CIM*, p. 11). Il est constitué d'un matelas « maculé de taches » et d'une « couverture grise mangée par les mites » (*CIM*, p. 11), sans draps ni oreillers. Le narrateur « [s]'endor[t] toujours sur le dos pour essayer d'éviter le contact avec l'étoffe, mais [il] se réveille fréquemment sur le côté, la joue, une aile du nez et une partie de la bouche collées à la toile » (*CIM*, p. 11). Puisque « [l]e sommier métallique a perdu de sa tension », « [il] [s]'y enfonce », « [s]e laisse glisser vers le centre comme au fond d'un canyon » (*CIM*, p. 12). Il doit « rest[er] sans bouger au centre de ce piège » parfois longtemps, puisqu'il est « impossible d'en sortir ou de [s]e retourner sans provoquer un long concert de grincements » (*CIM*, p. 12) qui a tôt fait de déranger les autres prisonniers dans leur sommeil. Bref, symboliquement parlant, le lit est un piège qui l'agrippe et qui crie lorsqu'il tente de s'en déprendre.

Or, ce piège se transforme avec le temps, temps que le récit achoppe : le lecteur accède, par le va-et-vient de la narration, au passé et au présent du narrateur. La troisième figure spatiale, superposée, montre ce lit, d'abord immonde, comme un lieu apaisant. Le narrateur s'y sent désormais « à l'abri, enveloppé dans ce cocon qui se referme sur [lui] sitôt [qu'il] [s]'y coule » (*CIM*, p. 12). Le narrateur parle longuement de son lit, du matelas jusqu'au sommier, car « il constitue le seul endroit qui soit vraiment chez [lui] » (*CIM*, p. 12). Le lit est le coffre-fort des prisonniers, la seule chose qui puisse protéger, un tant soit peu, les rares effets personnels qu'ils chérissent, puisqu'ils utilisent l'espace entre le sommier et le matelas pour entreposer leurs biens. Le narrateur y cache notamment ses bas de laine et un morceau de chamois, des objets en apparence banale qu'il se fera pourtant voler : « Nous n'avons ni table de nuit, ni bureau, ni chaise, ni même de tablette où déposer

nos effets personnels. Nous portons sur nous tout ce que nous pouvons et nous plaçons le reste entre notre sommier et notre matelas [...] » (*CIM*, p. 12).

Cet espace entre le sommier et le matelas sert même de pont entre les prisonniers, qui ne se parlent pas, mais qui, parfois, s'entraident :

Un soir que je tremblais de fièvre et toussais sans arrêt, mes lèvres, mes doigts et mes orteils saignant à cause des engelures, j'ai trouvé, sous mon matelas, des bas chauds, un foulard et un gant. J'ai regardé autour de moi. J'aurais aimé savoir qui m'avait fait de tels présents, mais chacun semblait enfermé dans son propre univers et je n'ai croisé aucun regard. Le visage caché dans l'écharpe, j'ai pleuré de gratitude. Depuis, il m'arrive aussi de glisser discrètement des choses sous des matelas (*CIM*, p. 12-13 ; je souligne).

Les prisonniers ne se parlent pas, ne communiquent pas, mais peuvent tout de même s'échanger des biens par le biais de leur lit, leur refuge. Ainsi, le lit devient, dans « Tout est ici », une figure spatiale à part entière, d'abord synecdoque de la prison, puis synecdoque d'un chez-soi que les prisonniers ont perdu.

Dès le début de la nouvelle, le narrateur confie qu'« [i]ci, [il a] regretté longtemps d'être doté de sens » (*CIM*, p. 12). Cette phrase n'est pas anodine, puisque les figures spatiales subséquentes, superposées, sont rattachées à différents sens. Il s'agit de l'ici, ce lieu qui demeure mystérieux pour le lecteur, entre la prison et l'hôpital psychiatrique, perçu en premier par le regard, puis par l'odorat et, finalement, l'ouïe.

Quand le narrateur tente de découvrir qui lui a donné du linge chaud en le glissant sous son lit, il ne croise aucun regard, si bien que chaque personnage semble enfermé dans son propre univers. La seule façon d'entrer en contact avec quelqu'un, au début de la nouvelle, semble être le regard (premier sens mentionné). Cette hypothèse se confirme

d'ailleurs quand le narrateur souligne que « [l]a plupart du temps, il n'y a aucune parole. Seulement des échanges de regard » (*CIM*, p. 14).

La figure de l'ici se développe donc tranquillement, mais on n'y accède que par bribes, par le biais des sens. On ne sait pas ce qu'est l'ici, et on ne le saura jamais clairement. On sait toutefois qu'il empeste : « Les odeurs sont si fortes ici qu'il serait facile de croire qu'un cadavre pourrit sous un lit » (*CIM*, p. 13). La parole est également problématique dans ce lieu, comme le narrateur le souligne dans ce passage :

[l]es gens parlent peu et quand ils le font, c'est en chuchotant ou en hurlant. Jamais personne ne parle de façon ordinaire. De plus, les échanges sont très brefs, quelques secondes à peine, et souvent la réponse est un signe de tête ou un geste, un objet qui passe discrètement d'une main à une autre [...] (*CIM*, p. 13 ; je souligne).

Dans cet extrait, le narrateur annonce déjà que le mode de communication réside en partie dans l'échange d'objets, qu'il s'agisse de vêtements ou encore de cartes⁷⁴.

En contrepartie, si la parole semble absente de l'ici, cet endroit n'est guère silencieux :

Cette absence de bavardage pourrait être appréciée si elle s'inscrivait dans un silence apaisant, mais il y a toujours un petit bruit de fond, tellement subtil qu'au début nous ne le remarquons pas vraiment, il ressemble à un acouphène, à quelque chose qui se passerait au-dedans et non au-dehors, et bientôt on dirait un insecte qui fore lentement son chemin dans notre cerveau pour y créer son réseau de galeries (*CIM*, p. 14).

⁷⁴ Toute la seconde partie de la nouvelle est structurée grâce aux cartes que possèdent les résidents de l'ici, j'y reviendrai au point 1.2.

Le narrateur se servira ensuite de ce bruit afin de purifier son sang, à la suite des conseils de son voisin de lit, qui est en fait un ancien, initié au jeu de cartes qui rythme toute la seconde partie de la nouvelle. Ces insectes forant un chemin dans son cerveau deviendront ainsi « des sondeurs sous-marins à ultrasons » (*CIM*, p. 15) chargés de purifier le sang du narrateur. Il est intéressant de noter au passage que même le bruit, intangible, est représenté par des objets. À la suite de l'analyse de ces quatre figures spatiales superposées, on ne sait toujours pas à quoi ressemble exactement le lieu qu'habite le narrateur. On n'a accès qu'à l'ambiance du lieu par le biais de ses sens, ce qui coïncide avec l'esthétique nouvelle qui, « [c]omme le poème[,] [...] peut fixer une humeur, un état d'âme, une atmosphère plutôt que chercher à articuler une histoire » (*N*, p. 15).

Une atmosphère évanescence se déploie aussi dans « Iris ». Alexandre, un photographe de renom, se voit octroyer la garde de sa nièce, Iris, sa pupille qui se terre dans son mutisme. Ne voulant pas de cette responsabilité, il la confie à un couple, pouvant de ce fait vaquer à ses occupations. Or, Iris pique sa curiosité en lui envoyant des dessins de lui. Ces dessins instaurent entre Iris et son oncle une relation malsaine. Ce dernier, obsédé par sa nièce qui a su capter en lui une faille, tente de saisir à son tour, à l'aide de son appareil photo, l'essence translucide de la jeune fille.

Très peu de lieux sont explicitement nommés dans cette nouvelle. Tout se joue, comme l'indique déjà le titre, dans le regard. La nouvelle débute sur un gros plan d'Iris, assise sur un tabouret : « Iris est muette. Du moins pourrait-on le croire, tellement elle parle peu » (*CIM*, p. 51). Dès la première phrase de la nouvelle, on peut déjà faire un premier constat : son nom, qui renvoie à une partie du globe oculaire, la relie à la vue, et non à la parole. Le terme « iris », dans ce cas-ci, réfère à la fois au personnage et à une partie de son corps, ses yeux. L'iris détermine d'ailleurs la couleur des yeux, élément primordial dans la

constitution d'une identité pour un individu. Plus encore, l'iris est, tout comme les empreintes digitales, unique.

Iris est donc à la fois le tout et la synecdoque, ce qui contribue, entre autres, à l'élever au rang de figure spatiale⁷⁵. L'importance accordée à la jeune fille et à ses yeux tout au long de la nouvelle tend à le prouver. La deuxième figure spatiale la peint alors qu'elle « passe lentement le bout de sa langue sur le rebord du verre où reste un fond de liqueur de prune » (*CIM*, p. 51), geste qui troublera profondément son oncle, incapable de capturer cet instant fugitif. Iris est consciente de l'effet qu'elle produit sur lui, puisque, « [t]out en faisant ce geste, sans bouger la tête, elle tourne le regard vers l'extrême droite. Du coin de l'œil, elle observe Alexandre » (*CIM*, p. 51). Puis, sans même le quitter des yeux, elle laisse « [s]a langue traîne[r] sur le fin cristal, puis [...] s'enfonce[r] profondément dans la petite coupe » (*CIM*, p. 51). La vue se conjugue ici au goût et au toucher afin de focaliser toute l'attention du lecteur, et d'Alexandre, sur Iris, qui constitue les quatre premières figures spatiales, à la fois alternées et superposées. Les deux gestes d'Iris – le regard de biais et la langue qui s'enfonce dans le verre – rendent compte du rapport trouble, presque incestueux qui s'instaurera entre Iris et son oncle au fil de la nouvelle. Mylène Tremblay souligne d'ailleurs que, « [d]ans *Cet imperceptible mouvement*, l'œil ou le regard deviennent le lieu de prédilection du désir⁷⁶ ». Alexandre s'avère si obsédé par sa nièce qu'il tentera désespérément de l'enfermer⁷⁷ dans un cliché parfait. L'appareil photo constitue justement la figure spatiale suivante, alors qu'Alexandre, « maladroit », « s'affaire à [...] changer » la pellicule « sans perdre de vue Iris » (*CIM*, p. 51). « Ses gestes sont imprécis. Pourtant, c'est un photographe remarquable. Mais pas avec elle. »

⁷⁵ Le corps d'un personnage a déjà été envisagé comme figure spatiale à part entière. Lahaie montre notamment que « [l]e corps féminin que représente le musée [dans la nouvelle « Le cercle métallique », tirée du recueil *Banc de brume*...], devient lui-même lieu d'enfermement extrême : une œuvre d'art qu'on sculpte, un objet d'exhibition, au même titre que des figures d'argile, de bois ou de métal. » (*MB*, p. 81) Lemieux considère elle aussi, dans son mémoire, le corps des personnages comme figures spatiales.

⁷⁶ Mylène Tremblay, « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l'extatique et l'esthétique dans *La Virevolte* de Nancy Huston et *Cet Imperceptible Mouvement* d'Aude », art. cité, p. 88.

⁷⁷ Je reviendrai à cet enfermement dans le chapitre 2.

(*CIM*, p. 51) Iris le déconcentre, elle le désoriente. L'attraction qu'elle exerce sur lui se condense dans ce geste simple : « sa langue qui se tord dans le petit verre », geste qu'elle « refus[e] de refaire » (*CIM*, p. 51) pour l'appareil-photo :

Elle le fait exprès. Le meilleur, elle le garde toujours pour ces instants, parfois une seconde, où il ne peut déclencher le mécanisme. / Alexandre le sait et cela complique tout parce [*sic.*], dans ces brefs moments où il devrait s'occuper de ces appareils et de l'éclairage, il n'ose plus la quitter des yeux. C'est là que tout se passe, entre elle et lui, hors cadre. À cause de cela, il a mis en place diverses stratégies, mais elles s'avèrent inefficaces. À distance, il a pointé plusieurs objectifs vers Iris. Il peut donc, à tout moment, actionner l'un des déclencheurs à ultrasons. Mais c'est toujours trop tard parce que, avant qu'il ait le temps de réagir, il y a comme une brève paralysie chez lui. Elle l'hypnotise, le méduse et il n'arrive pas à fixer véritablement ce bref éclair sur la pellicule (*CIM*, p. 51-52).

Cette figure spatiale, qui se superpose aux précédentes, témoigne du pouvoir d'Iris. Muette, elle peut, par son regard et ce geste explicite que fait sa langue, agir sur le système nerveux d'Alexandre, le paralyser pour ainsi l'empêcher de fixer l'éphémère. Pas étonnant, dans cette situation, que le studio disparaisse complètement pour laisser place à tous les objets qui entourent Iris : le verre qu'elle lèche, le tabouret sur lequel elle est assise, la lentille de l'appareil photo qui la mitraille – ce morceau de verre qui sépare Alexandre de sa nièce – deviennent les lieux qu'ils habitent par le toucher, le goût, mais surtout la vue.

Alors que dans « Tout est ici », les personnages ne se regardent pas, ou alors très furtivement, dans « Iris », les personnages ne cessent de se détailler, comme en témoigne le vocabulaire employé par le narrateur dans la longue figure projetée⁷⁸ qui suit la scène du verre, appartenant au champ lexical du regard. Ce segment, qui se divise en plusieurs temps

⁷⁸ Cette figure projetée introduit une longue analepse, qui fera voir au lecteur le parcours des personnages, de la mort des parents d'Iris jusqu'à la naissance de l'obsession d'Alexandre pour sa nièce. La nouvelle finira par rejoindre la scène initiale, la séance photo pendant laquelle Iris joue avec son oncle, puis se prolongera au-delà de cette scène. Aude utilisera alors le futur simple comme temps de verbe.

suyant les souvenirs d'Alexandre, raconte la tragédie d'Iris, qui, à l'âge de dix ans, « a vu tomber et s'engloutir ses parents dans la grande cataracte » (*CIM*, p. 52 ; je souligne) lorsqu'un pont de cordages surplombant une gorge profonde a cédé. Dès lors, Iris devient, conformément au testament de son père, la « pupille » (*CIM*, p. 52 ; je souligne) d'Alexandre, terme qui désigne un orphelin mineur sous tutelle, mais aussi une partie du globe oculaire : un orifice situé au cœur de l'iris. Dans cette seule métaphore se trouve la clé du texte : même si Alexandre, trop occupé par sa carrière de photographe, tente de placer Iris dans une famille d'accueil et de s'en détacher en gérant ses biens à distance, elle refait surface, comme l'indique le début de la nouvelle. Iris est à la fois la pupille et l'iris d'Alexandre, il a besoin d'elle pour voir. Or, elle le déstabilise à un point tel qu'elle trouble sa vision en bloquant toutes ses tentatives de la saisir par sa pupille de remplacement : la lentille de son appareil photo – l'objet qui, paradoxalement, rapproche Iris et son oncle (les séances photos représentant les seuls moments qu'ils passent ensemble) tout en installant une distance entre eux.

À l'âge de vingt-huit ans, Alexandre se voit donc « investi du rôle de tuteur de cette enfant de onze ans qu'il connaissait à peine, qu'il aurait eu du mal à reconnaître parmi d'autres si elle n'avait eu les cheveux roux » (*CIM*, p. 52). C'est qu'il « ne l'avait jamais regardée véritablement avant d'en avoir la charge. Les trois premières années qui ont suivi non plus, d'ailleurs » (*CIM*, p. 52 ; je souligne). Alexandre ne daignera poser ses yeux sur sa nièce que lorsqu'il recevra ses dessins⁷⁹, l'une des figures spatiales principales de la nouvelle : des portraits de « lui, son visage, ses yeux surtout, et parfois le haut de son corps, ses bras, ses mains, des dessins au crayon, très rapides, très spontanés, très beaux, qui cernent l'essentiel de lui, une inquiétude ou un vide dans le regard » (*CIM*, p. 54 ; je souligne). Pendant tout ce temps, lorsqu'Alexandre rencontrait sa nièce chez le notaire ou

⁷⁹ Il faut toutefois préciser qu'Iris dessinait ces portraits de son oncle alors qu'elle a quatorze ans, soit trois ans après sa mise sous tutelle. Effectivement, trois ans passent entre le moment où les parents d'Iris meurent et celui où elle fait parvenir ses dessins à son oncle, trois années pendant lesquelles elle est devenue une jeune femme. Cela explique, entre autres, le rapport trouble qui s'instaure entre Iris et son oncle.

dans sa famille d'accueil, lorsqu'il croyait qu'Iris ne portait pas attention aux conversations puisque « jamais elle ne posait de questions ou n'émettait d'opinion » (*CIM*, p. 53), Iris le « griffonnait » (*CIM*, p. 53), le dévoilait. Les dessins prennent alors le pas sur le studio à la manière d'Iris elle-même au début de la nouvelle.

Il doit y en avoir une vingtaine. Alexandre a l'impression qu'on a pris des photos très intimes de lui à son insu. Pourtant, ce sont des dessins en apparence très ordinaires. Mais Iris a dépassé la surface, elle a percé le masque, trouvé la faille en lui et s'y est faufilée. Ce qu'il cherche par la photographie, elle l'a trouvé, elle, en lui. C'est là, indécent. Fascinant comme le reflet de Narcisse. Même dans un miroir, il n'arrive pas à voir cette part de lui. Iris l'a saisie. Elle l'a volée. Elle la lui donne (*CIM*, p. 54-55).

Dans cet extrait, ces dessins occupent l'entièreté du champ de vision d'Alexandre, si bien que le reste du décor s'efface.

Ce studio, figure spatiale partielle, n'est jamais entièrement représenté. Il ne l'est que par fragments, au moyen de plusieurs figures spatiales enchaînées. Il y a d'abord le stationnement, dans lequel Alexandre, « paralysé », effrayé devant le pouvoir qu'a Iris sur lui, regarde sa nièce « descend[re] de l'auto et s'orient[e] vers l'entrée » (*CIM*, p. 59). Iris y accède grâce à l'une des trois portes vitrées qui se découpent dans la grande façade de l'immeuble. « Elle n'est jamais venue ici, du moins le croit-il, mais elle sait avec précision où demeure Alexandre. Elle attend, immobile, face à la porte vitrée où il voit son reflet qui l'observe » (*CIM*, p. 59). La vitre s'avère un élément particulièrement important dans « Iris ». Elle est omniprésente : la lentille de l'appareil photo, la vitre de la voiture d'Alexandre, le verre de la porte de l'immeuble où il vit. Plusieurs « épaisseurs de verre [...] les séparent » (*CIM*, p. 57), et ce, jusqu'à la toute fin de la nouvelle.

Après le départ d'Iris, les portes vitrées réfléchiront encore une image aux yeux d'Alexandre, mais il s'agira cette fois de son propre reflet, qui l'obsède : « Il se met à pleuvoir. Il revient vers l'immeuble. Il s'arrête devant la grande porte vitrée. Il regarde son reflet. Il pleut de plus en plus fort. De la main droite, il touche son reflet. Puis il appuie les deux mains sur le verre, penche la tête. De nouveau les sanglots » (*CIM*, p. 61). Ce trouble pourrait s'expliquer par son incapacité à voir dans son reflet ce qu'Iris a pu saisir grâce à l'art. Il touche son reflet parce qu'il n'arrive pas à toucher cette part de lui qu'a pu capter Iris grâce à ses dessins.

Lorsqu'Iris et son oncle pénètrent dans l'immeuble, ils doivent franchir un escalier avant d'accéder à « l'entrée du loft protégée par un système d'alarme très sophistiqué » (*CIM*, p. 59). Un long segment est d'ailleurs réservé à ce système d'alarme, figure spatiale importante pour le récit puisqu'elle permet au lecteur de découvrir qu'Alexandre habite un loft qui s'avère également son studio, l'endroit même où Iris se tenait, au début de la nouvelle, sur son tabouret, un verre à la main :

Trois opérations sont nécessaires pour désamorcer le système. D'ordinaire, il peut le faire les yeux fermés tellement ses gestes lui sont devenus familiers. Cette fois, il n'arrive pas à composer le code sur le petit clavier. Ses mains tremblent. De plus, il sait qu'elle regarde ses mains, par-dessus son épaule. Il craint qu'elle ne retienne le code et les deux autres manœuvres, et qu'elle ne puisse désormais venir et entrer ici comme elle veut. Il voudrait lui demander de se retourner ou de fermer les yeux un instant. / Il n'a rien dit, mais elle s'est détournée (*CIM*, p. 59).

Puis, quand ils franchissent, finalement, le seuil du loft, Iris « [n]e touche à rien mais regarde. Rien ne lui échappe » (*CIM*, p. 59), comme à son habitude. L'appartement n'est jamais décrit de long en large. Le trajet pour s'y rendre est divisé en plusieurs figures spatiales enchaînées, à la manière d'une série de clichés exposés dans un musée à partir desquels les déambulateurs pourraient s'amuser à reconstituer un lieu entier. Chacune des

figures est marquée par le regard d'Iris, qui observe son oncle dans le reflet d'une porte vitrée puis qui scrute son loft, le lieu de son intimité. Ce qui prime n'est pas le lieu en soi, mais les yeux d'Iris, figure spatiale à part entière, et les éléments du décor qui s'avère fragmenté, jamais complet, ce qui n'est pas étonnant considérant la focalisation interne à l'œuvre dans la nouvelle. Puisque le point de vue adopté est celui d'Alexandre, « puisqu'il ne s'agit pas d'un examen objectif [du lieu] mais d'un point de vue lié à une série de variables dépendantes du sujet » (*NQ*, p. 156), il est normal que le narrateur ne décrive pas de long en large le loft dans lequel vit Alexandre. Ce dernier connaît son loft par cœur, le lecteur n'accèdera donc qu'à ce qu'Alexandre regarde : les portes vitrées de l'immeuble qui lui renvoient son reflet, le système d'alarme quand il tente de le désamorcer, le verre d'Iris, dans lequel elle enfonce sa langue.

Les éléments du lieu prennent également le pas sur le lieu en soi dans « Le colis de Kyoto ». Dans cette nouvelle, c'est un immense cageot de bois qui occupe l'espace et l'attention du personnage principal. Julien, vingt ans, reçoit un colis de son père, parti depuis douze ans refaire sa vie à Kyoto. Il hésite à l'ouvrir, ne voulant plus de la présence de son père, cet étranger, dans sa vie. La configuration spatiale de cette nouvelle est plutôt complexe malgré la longueur du texte – qui ne fait que cinq pages –, plusieurs figures spatiales s'enchaînent, s'alternent et se superposent. D'emblée, on constate que le regard du personnage, par le biais d'une narration hétérodiégétique en focalisation interne, s'attarde sur les objets qui composent les pièces de la maison : « Julien dépose par terre le cageot de bois de plus d'un mètre carré, d'où sortent par endroits des brins de paille de riz » (*CIM*, p. 81).

La première figure spatiale de la nouvelle s'avère ce grand cageot, dont « [l]es lattes épaisses sont recouvertes de calligraphies colorées qui forment ensemble comme une tapisserie. Même s'il ne peut décrypter aucun des caractères japonais, [Julien] sait que ce

colis vient de son père » (*CIM*, p. 81). Le cageot est un objet banal en soi : une vulgaire boîte de bois recouverte de signes incompréhensibles. Bien souvent, comme le précise Minelle, la nouvelle « racont[e] un rien » (*NQ*, p. 118). Toutefois, « raconter un rien ne signifie pas forcément raconter quelque chose de banal » (*NQ*, p. 118), car même si les événements racontés semblent à priori ordinaires – dans ce cas-ci, la réception d'un colis – « comme la nouvelle les enregistre presque toujours de l'intérieur, ceux-ci prennent des dimensions beaucoup plus grandes car ils impliquent toute la personne qui est en train de les vivre » (*NQ*, p. 118-119).

Les caractères japonais ne sont pas le seul indice prouvant l'origine du colis : le sceau personnel de son père, dans lequel est gravée une salamandre, a été « apposé une vingtaine de fois » (*CIM*, p. 81) sur le cageot. « Sur chacun des paquets et des lettres que Julien a reçus de lui depuis douze ans, la salamandre était présente » (*CIM*, p. 81). Cet emblème représente donc à la fois le pays inconnu dans lequel vit le père de Julien et le père lui-même, un inconnu aux yeux de Julien. Ce n'est peut-être pas un hasard si Aude a choisi la salamandre pour représenter le père : cet animal possède la capacité de régénérer certaines parties de son corps (sa queue, entre autres) en cas d'amputation. Or, c'est justement ce que le père de Julien tente de faire en lui envoyant des lettres et des colis pour son anniversaire : reformer le lien qui, jadis, les unissait, recréer leur relation d'autrefois. Ainsi, le colis n'est pas un objet qui a une quelconque valeur en soi, mais parce qu'il est tatoué de cette salamandre et parce qu'il est regardé par Julien, il devient le point focal de la nouvelle⁸⁰. On ne saura qu'un peu plus tard où Julien le dépose : d'abord dans l'entrée, puis dans le vestiaire, afin de ne plus le voir⁸¹ et, par le fait même, de l'oublier, puis finalement au salon, pour l'ouvrir. L'emplacement changeant du cageot témoigne de l'hésitation de Julien face à cet objet, qu'il manipule à maintes reprises sans toutefois se résoudre à

⁸⁰ Le cageot tatoué de salamandres est une métonymie du père de Julien. J'y reviendrai au chapitre deux.

⁸¹ Julien enfermera d'ailleurs d'autres objets envoyés par son père afin de mieux les oublier. J'y reviendrai dans le deuxième chapitre.

l'ouvrir, de peur de réveiller de vieilles blessures⁸². Les autres éléments du décor ne parviennent pas au lecteur : la focalisation demeure sur la boîte de bois.

Le principe d'économie de la nouvelle semble pousser le narrateur à décrire un objet contenu dans le lieu plutôt que le lieu lui-même, principe également à l'œuvre dans « Tout est ici » et « Iris ». Cette stratégie de spatialisation est aussi adoptée dès la deuxième figure spatiale, enchaînée à la première, alors que, « [...] sans ouvrir la caisse, [Julien] retourne à ses théorèmes » (*CIM*, p. 81). Julien oscillera, tout au long de la nouvelle, entre ses calculs, qu'il tente de résoudre, et le cageot, qui le déconcentre, comme en témoigne ce passage :

Julien [...] reprend ses calculs, mais la boîte qu'il a laissée au milieu de l'entrée l'obsède. Il se lève et va l'enfermer dans le vestiaire dont il claque la porte. / De retour à sa table de travail, il ne se rappelle plus où il en était. Il a maintenant mal à la tête (*CIM*, p. 82).

La figure spatiale du cageot, qui fait naître plusieurs émotions contradictoires chez Julien, et celle des calculs, qui fait appel à la raison de ce dernier, s'alternent jusqu'à ce que les calculs ne soient plus représentés par une suite de chiffres sur une feuille de papier, mais plutôt par un meuble, la table de travail de Julien. Ainsi, qu'il s'agisse d'une boîte de bois, d'une feuille de papier ou d'un meuble, les objets prennent le pas sur les lieux qu'ils investissent, en deviennent leur synecdoque. Pourquoi dépeindre la nouvelle vie du père de Julien quand on peut la condenser dans une boîte de bois, fragment de Kyoto ? Pourquoi décrire de long en large le salon ou l'entrée, montrer plus longuement l'environnement dans lequel Julien travaille quand ce qui importe est le travail en soi, que Julien tente d'achever pour se changer les idées ? Les pièces de la maison sont nommées, certes, mais pas

⁸² Les multiples déplacements du cageot reflètent l'état intérieur de Julien, son agitation, son indécision. J'y reviendrai plus en profondeur dans le chapitre deux quand j'aborderai la métonymie.

décrites. Aude situe le lecteur tout en accordant une place prépondérante aux objets qui constituent la pièce en question.

1.2 LA MULTIFONCTIONNALITÉ DE L'OBJET : SYNECDOQUE DU LIEU ET RESSORT DU RÉCIT

Comme le mentionne Gilles Pellerin, « [l]'économie du récit exige d'un auteur de nouvelles qu'il restreigne le nombre d'éléments appelés à prêter sens au texte et dote chacun de ceux-ci d'une grande densité de signification⁸³. » Chaque objet dans « Tout est ici », qui s'avère, comme mentionné précédemment, une synecdoque du lieu, occupe d'autres fonctions dans le système textuel. Il contribue notamment à l'évolution du narrateur. Alors qu'au début de la nouvelle, l'éclairage médiocre, provenant de seulement trois ampoules, le gêne puisqu'il « ne peu[t] pas lire [son livre] rapidement », « [c]e rythme ne [le] contrarie plus » (*CIM*, p.18) au bout d'un moment. Il profite de la rareté de la lumière afin de porter une attention particulière à chaque mot. « Les phrases lues tournent en [lui] des jours entiers, cherchant une tanière chaude où s'installer pour y faire des petits. Ce livre [l]'ensemence. [Il] ne le dévorer[a] pas, sans rien en garder, comme [il] l'[a] fait de tant d'autres, autrefois » (*CIM*, p.18). Son rythme de lecture, ralenti par le manque de lumière, lui permet donc de comprendre réellement chacun des mots qu'il lit. La contrainte irritante devient alors une bénédiction.

Les ampoules ne sont pas les seuls objets témoignant de la transformation psychologique du narrateur. D'abord synonyme d'enfermement, le lit se métamorphose rapidement en un « cocon » dans lequel le narrateur se « sen[t] à l'abri » (*CIM*, p. 12). Le lit devient non seulement une figure spatiale à part entière, d'abord synecdoque de la prison,

⁸³ Gilles Pellerin (2005), « Drôles de noms et rôle du nom », dans Philippe Mottet et Sylvie Vignes-Mottet (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Littératures n° 52), p. 83.

puis synecdoque d'un chez-soi que les prisonniers ont perdu, mais également un ressort du récit, révélant le parcours psychologique du narrateur, qui accepte davantage sa situation et qui ne cherche plus à se battre contre sa condition.

Cette prise de conscience, se manifestant, dans la nouvelle, par un « avant » et un « après », est entre autres due au voisin de lit du personnage principal. C'est grâce à cet ancien, initié au jeu de cartes, que le bruit de fond aliénant, « ressembl[ant] à un acouphène » (*CIM*, p. 14), cessera de tourmenter le narrateur : « Un jour que je m'agitais et me roulais frénétiquement dans mon lit, cherchant par tous les moyens à leur échapper, le vieil homme du lit d'à côté a dit : *Mets ce bruit dans ton sang et dis-lui de le nettoyer.* » (*CIM*, p. 14) À présent, « [n]on seulement le bruit [lui] est devenu tout à fait supportable, mais [il se] porte beaucoup mieux et [il est] moins souvent fiévreux » (*CIM*, p. 15). Cet homme est donc à l'origine du « renversement » (*CIM*, p. 15) qui se produit chez le narrateur. Cette résilience qui habite le voisin de lit émane d'objets très spéciaux : les cartes que doit fabriquer chaque résident afin d'entrer dans le cercle des initiés, ces cartes que le vieil homme « contempl[ait] » (*CIM*, p. 14) lorsqu'il a indiqué au narrateur de mettre le bruit dans son sang afin qu'il le purifie. Ces cartes jouent un rôle crucial dans le récit : elles permettent au narrateur de réaliser que « tout est ici » (*CIM*, p. 17). En effet, chacune des cartes en circulation dans le cercle des initiés permet aux résidents de se procurer tout « ce qu'il faut pour bien s'abriter, se couvrir, se nourrir, se divertir et même se soigner » (*CIM*, p. 17). Les initiés y ont dessiné un « *Hôpital très moderne* », un téléphone dont les « touches [...] sont fidèlement reproduites » afin de parler aux êtres chers ou encore un bateau afin de « partir en croisière » (*CIM*, p. 17). Chaque carte donne ainsi accès à un lieu bien précis, si bien qu'elles deviennent, en quelque sorte, la synecdoque de ce lieu.

Lorsque vient le temps pour le narrateur de fabriquer ses propres cartes, il écrira, sur l'une d'entre elles, « Tout est ici » (*CIM*, p. 17), formule qui lui a été chuchotée par son voisin de lit mourant. Alors qu'il désespérait, ne voyant aucune issue afin de s'échapper de

ce lieu sordide, alors qu'il tentait de se convaincre « qu'il valait mieux en finir, [s]on voisin de lit s'est manifesté pour la deuxième fois : *Cesse de t'agiter, tout est ici* » (*CIM*, p. 19). L'expérience de cet homme, combinée aux bienfaits des cartes, apporte donc au narrateur une certaine sagesse. Grâce à ce legs, le narrateur est en mesure d'accepter la mort de l'ancien, qui survient à la fin de la nouvelle. Serein, il se lève pour aller rejoindre les initiés afin de « caress[er] doucement le cheval et l'oiseau » (*CIM*, p. 20), figures de Tai Chi que les initiés pratiquent « religieusement tous les matins, au pied de leur lit, dans l'allée centrale » (*CIM*, p. 15). Le Tai Chi est d'ailleurs une façon particulière, silencieuse, d'habiter l'espace par le mouvement.

De la même façon que le narrateur de « Tout est ici » et son voisin de lit, Iris et Alexandre évoluent au contact de l'autre. La transformation touche plus particulièrement Alexandre, d'abord distant, complètement fermé à l'idée de côtoyer sa nièce. La réception de la lettre d'Iris, contenant plusieurs portraits de lui, fera toutefois basculer le récit, témoignant de la brisure narrative que repère Vignes-Mottet dans les nouvelles de *Cet imperceptible mouvement*, qui opposerait « un “avant” et un “après” » (*DS*, p. 147). Avant qu'Iris ne « v[oit] en lui » (*CIM*, p. 54) par ses dessins, Alexandre « court le monde, appareil photo à la main, à la recherche de ce qui pourrait combler son œil », et même s'« il a l'impression de n'en saisir que l'aura, jamais le cœur, [s]es photos créent pourtant chez celui qui les regarde un désir, un trouble, presque un égarement » (*CIM*, p. 54). Quand il découvre les dessins d'Iris, qui « témoignent du fait qu'elle l'a observé avec soin, qu'elle l'a pénétré, qu'elle le connaît » (*CIM*, p. 54), c'est à son tour d'être déstabilisé : « Lui, Alexandre, celui au regard duquel rien n'échappe, qui perce l'invisible et décèle l'impalpable, il ne l'a pas vue, ne pourrait même pas dire la couleur de ses yeux, encore moins leur profondeur, ni l'expression de ce regard, de ce visage » (*CIM*, p. 54). Ici, ce sont

les yeux d'Alexandre qui deviennent une figure spatiale en soi, à la manière des yeux d'Iris un peu plus tôt.

Les dessins provoquent donc bel et bien une rupture dans le récit : ils mènent Alexandre à s'intéresser à sa nièce, alors qu'auparavant il l'évitait. Or, ce soudain intérêt d'Alexandre pour Iris a tôt fait de se transformer en obsession : il ne peut s'empêcher de penser à elle dans l'avion qui le mène à Florence, si bien qu'il appelle trois fois sa famille d'accueil dans l'espoir de lui parler, sans succès. L'incommunicabilité entre Iris et son oncle, présente dès le début de la nouvelle, se matérialise dans ce passage. Lorsqu'il souhaite, après trois ans de silence, lui parler, elle n'est pas à la maison, ne peut répondre, physiquement, à son appel. Quand, au troisième appel, Alexandre comprend qu'Iris n'est toujours pas rentrée de l'école, il se rabat, encore une fois, sur les dessins, figure spatiale omniprésente. Il les « sort à plusieurs reprises » (*CIM*, p. 55), se questionne. « Quand a-t-elle fait ces dessins ? Pourquoi ? Il pensait n'être rien d'autre pour elle que l'administrateur de ses biens. Que le frère de son père. Pas même un oncle » (*CIM*, p. 55). C'est à ce moment que naît le doute dans la tête d'Alexandre. Il comprend que « [q]uelque chose lui échappe. Un point aveugle dans sa vie. Comment a-t-il pu ne pas voir Iris qui tissait cet invisible lien ? » (*CIM*, p. 55)

À Florence, l'un des rares lieux explicitement nommés dans *Cet imperceptible mouvement*, Alexandre tente de reprendre ses esprits, de se concentrer sur ses séances photo.

Au matin, il a l'œil « vulnérable ». Et c'est cela qu'il cherche. C'est ainsi qu'il voit mieux. Mais cette fois, c'est différent. Pendant les interminables séances, il devient vite impatient. La nuit, il devient vite indifférent. Il n'est pas là. Il ne voit rien. Une obsession s'est peu à peu formée en lui : il cherche à faire le focus sur une image floue dans sa tête. Il se souvient des cheveux, comme un dessin au pastel où l'on aurait étalé le rouge des cheveux avec le bout du doigt. Des cheveux longs et légèrement bouclés. / Il est incapable de faire la moindre mise au point sur

le visage. Tout ce qu'il sait, à présent, c'est que le teint est très pâle, diaphane. Du lait (*CIM*, p. 55-56).

Bien que la ville de Florence soit nommée dans le texte, le narrateur n'y accorde aucune importance, elle ne fait l'objet d'aucune description, exactement comme le Kyoto du père de Julien. Elle ne sert qu'à loger le corps d'Alexandre. En revanche, il n'arrive pas à habiter son corps, « il n'est pas là » (*CIM*, p. 55). Pire encore, « il ne voit rien » (*CIM*, p. 55) : Iris a si bien vu en lui qu'elle lui a fait douter de son don, de sa vision. Il est maintenant convaincu qu'il doit percer le mystère d'Iris, « celle qui voit autrement » (*PI*, p. 304), comme le souligne Deslauriers. Le vague portrait qu'il se figure mentalement, « comme un dessin au pastel » (*CIM*, p. 56), ne lui suffit pas. À partir de cet instant, son obsession pour sa nièce se décuple. Il poursuit son voyage « à Londres et ensuite à Paris » (*CIM*, p. 56), mais c'est Iris qui l'habite, qui constitue la véritable figure spatiale dans laquelle se construit la narration. Il n'arrive plus à photographier qui que ce soit, ses photos sont « vides. Des trompe-l'œil. Que des surfaces » (*CIM*, p. 56). Quand il rentre chez lui, son appartement « lui semble [tout aussi] vide, [f]utile » (*CIM*, p. 57). Il est bouleversé. « Il pleure. Il y a très longtemps qu'il n'a pas pleuré. La dernière fois, c'est lorsque sa mère est morte. Il avait douze ans. Après, il n'a plus pleuré. Même quand son frère, qu'il adorait, est mort » (*CIM*, p. 57).

Iris cause donc un trouble émotionnel chez Alexandre, un trouble d'abord suscité par ses dessins. Ils constituent, sans l'ombre d'un doute, des ressorts importants du récit. D'ailleurs, dès le début de la nouvelle, la narration hétérodiégétique se greffe à la focalisation d'Alexandre et montre de l'intérieur son trouble, lorsqu'il voit Iris lécher son verre. Le narrateur revient à cette scène lors de l'*excipit*, quand la longue analepse, plongeant dans les souvenirs d'Alexandre, finit par rejoindre l'*incipit*, tel que mentionné précédemment. Le narrateur adopte alors le temps de verbe du futur simple afin de répertorier toutes les séances photo qu'Alexandre organisera autour d'Iris :

Tout le temps qu'elle passera avec lui, il la verra à travers le verre des lentilles et des filtres [...]. / Parfois, elle se jouera de lui, de sa folie, de sa méprise. Elle portera un chemisier juste un peu trop transparent, une jupe légèrement trop courte, passera la langue sur le rebord du petit verre, balancera son pied nu, sucera la jointure de son index. Il croira que l'essentiel s'est glissé dans ce petit geste, dans ce regard étrange, dans la pointe du sein sous le trop mince chemisier (*CIM*, p. 62 ; je souligne).

Cette allusion à la scène initiale se fait aisément, puisque l'*incipit* n'est que quelques pages plus tôt. Comme le souligne Brulotte, « l'amorce d'une nouvelle [...] appelle plus immédiatement la fin que dans une œuvre plus longue [et] constitue un point tout aussi névralgique que la clause⁸⁴. » Puisque le début et la fin de la nouvelle, étant donné sa brièveté, sont inévitablement rapprochés, ils se « surdétermin[ent]⁸⁵ » (*N*, p. 23), pour reprendre le terme de Tibi, c'est-à-dire qu'ils se font écho. « Un trait relativement stable de la nouvelle, en tout cas, est cette tendance à intégrer dans le jeu de la signification le détail donné comme périphérique en première approche, mais pour être promu ultérieurement au rang d'indice majeur dans la construction du sens » (*N*, p. 18). Le verre – cet objet en apparence insignifiante, cette matière disséminée dans le texte à travers plusieurs objets (lentille, fenêtre, porte) – refait donc surface à la toute fin, confirmant la relation ambiguë qui se développe tout au long de la nouvelle entre Iris et son oncle, une relation pleine de désir : celui de mettre l'autre à nu, que ce soit par le dessin ou la photographie.

⁸⁴ Gaëtan Brulotte (1996), « De l'écriture de la nouvelle », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 47, p. 68.

⁸⁵ « Quand le lecteur arrive à la fin d'un roman de 325 pages, il y a peu de chance pour que le souvenir de son incipit soit encore très vivace dans son esprit. Aussi le roman s'essaie-t-il assez peu à établir ce genre de connexions entre début et fin qui est au contraire monnaie courante dans la nouvelle. Ici, la brièveté facilite la persistance des traces mnémoniques qui sont ainsi thématiques dans le texte. » (*N*, p. 17)

Cette surdétermination est également à l'œuvre dans « Le colis de Kyoto ». Après une série de figures spatiales projetées, qui plongent le lecteur dans les souvenirs de Julien, la narration s'attarde de nouveau sur la figure spatiale de l'appartement, qui se rétrécit au fil des phrases. Le regard du narrateur se focalise d'abord sur l'appartement pour ensuite restreindre son champ de vision à la table de travail, et finalement aux calculs de Julien :

Il fait froid ce matin dans l'appartement. Julien règle le thermostat à une température plus élevée et jette une couverture sur ses épaules. Il s'assoit à sa table en disant *Bon!* trois fois, comme il a coutume de le faire quand il se ressaisit et se remet au travail, mais l'incantation est sans effet aujourd'hui et les formules mathématiques n'arrivent pas à occulter les ondes parasites qui perturbent son esprit (*CIM*, p. 83 ; je souligne).

Ces ondes parasites sont bien sûr créées par le colis, qui, bien qu'il soit enfermé dans le vestiaire, occupe l'esprit de Julien. De la sorte, bien que la figure spatiale se constitue grâce à des éléments concrets, présents dans le salon, toute l'attention de Julien, et donc du lecteur, est tournée vers ce colis, invisible, mais dont la présence est encore plus palpable que la table de travail où Julien est assis. Ce colis s'avère d'ailleurs central dans la clause de la nouvelle, témoignant, comme les objets au cœur des nouvelles précédemment analysées, de l'évolution du personnage.

Julien, qui a d'abord rejeté le cageot, porté par un réflexe de protection, décide finalement d'apporter le colis au salon afin de l'ouvrir, prêt à l'idée d'accueillir son père dans sa vie. Son geste est presque violent tant il a été retenu. « [À] l'aide d'un pied de biche, il arrache les lattes du dessus. Il en extrait ensuite un épais cocon de paille de riz où il ne trouve rien d'autre qu'un petit coffret de bois nu. » Dans ce coffret se trouve « une enveloppe », figure spatiale enchaînée à celle du cageot. Cette enveloppe se distingue du grand cageot, « à l'endos comme devant, aucun sceau, aucune salamandre » (*CIM*, p. 84).

L'absence du sceau personnel du père de Julien indique qu'il tente, par ce colis, d'effacer les années passées. Il souhaite recommencer à zéro, redevenir le père qu'il était avant de partir pour le Japon⁸⁶.

L'enveloppe contient quant à elle une lettre, dernière figure spatiale de la nouvelle. Par le biais de ces trois objets que Julien doit physiquement ouvrir, ce dernier s'ouvre, métaphoriquement, à son père. On apprend dans la lettre que le père de Julien lui envoie ce grand cageot de bois pour son vingtième anniversaire, et ce qu'il renferme réellement n'est pas un coffret, une enveloppe ou une lettre :

Ce que je t'offre pour tes vingt ans, dans ce grand cageot vide, c'est mon silence. C'est peut-être ce que tu désires le plus de ma part. / Peut-être que non, aussi. Dans ce cas, fais-le-moi savoir, d'une façon ou d'une autre, par ta mère si tu veux, et je continuerai sans fin à te dire que je t'aime (CIM, p. 86).

Le colis, qui a d'abord causé une forte perturbation chez Julien, ne s'attendant plus à recevoir quoi que ce soit de la part de son père qui l'a abandonné, rétablit un certain équilibre. La mise au jour du colis, du coffret et de l'enveloppe suggère une potentielle ouverture au père. Ce dernier offre au fils une trêve, ou plutôt lui tend la main afin de rétablir entre eux la relation qu'ils avaient autrefois, quand il n'était encore qu'un petit garçon. Ce colis qu'il lui envoie est destiné à retisser leurs liens et représente, pour cette raison, un important ressort du récit : la clé de la conclusion du texte. Il est présent tout au long du « parcours narratif » de la nouvelle, qui s'ébauche « entre deux bornes, équilibre initial et équilibre final » (N, p. 15), caractéristique du genre nouvellier selon Tibi.

⁸⁶ Il n'y a aucune salamandre sur l'enveloppe, seulement une expression que le père de Julien avait coutume d'utiliser pour désigner son fils, autrefois : mon grand. Cette expression contribue à plonger Julien dans le passé. J'y reviendrai dans le chapitre deux.

1.3 L'OBJET AU CŒUR D'AUTRES NOUVELLES DE *CET IMPERCEPTIBLE MOUVEMENT*

D'autres objets se révèlent tout aussi importants dans les autres nouvelles de *Cet imperceptible mouvement*. Tout comme le colis de Kyoto ou la carte indiquant que « tout est ici » dans la nouvelle éponyme, l'oiseau empaillé dans « L'envol du faucon » s'avère à la fois une synecdoque du lieu qui le contient et un important ressort du récit. Dans cette nouvelle, Jeanne, immobilisée devant un faucon empaillé au musée, pense à sa relation avec sa fille, Fanny, qu'elle a toujours surprotégée au point de l'étouffer. Dès le début de la nouvelle, l'objet occupe tout le champ de vision de Jeanne, qui fixe sans sourciller le « faucon momifié [...] fixé à un petit support de bois oblique » qui est enfermé dans « un cube de verre » (*CIM*, p. 37) au musée. À la lecture de la deuxième phrase, le lecteur comprend que le regard de Jeanne demeurera fixé sur cet objet, figure spatiale partielle, le principe d'économie de la nouvelle poussant Aude à représenter un objet contenu dans l'exposition du musée plutôt qu'une salle, plutôt que le musée au grand complet : « Elle n'a plus envie de voir le reste de l'exposition. Elle ne peut détacher les yeux de l'oiseau, de son bec entrouvert qui sort des bandelettes, de son corps étroit et fuselé » (*CIM*, p. 37). Même si la narration est assurée par un narrateur hétérodiégétique, la focalisation est interne, se greffe au point de vue du personnage principal, comme partout ailleurs dans le recueil. « Qu'il soit ou non narrateur, en effet, un personnage monopolise presque toute la focalisation interne dans chaque nouvelle de *Cet imperceptible mouvement* » (*DS*, p. 147-148).

À l'enfermement du faucon, qui symbolise la relation entre la mère et la fille (le contrôle excessif qu'exerçait Jeanne sur Fanny), s'ensuit, à peine trois pages plus loin, son envol, alors que « Jeanne ouvre enfin les mains » (*CIM*, p. 41) afin de le libérer. Ce détail onirique est au cœur de la symbolique du texte : en délivrant l'oiseau de sa cage de verre, c'est en réalité sa fille, Fanny, qu'elle libère. Elle réalise qu'elle ne doit plus la surprotéger,

qu'elle peut voler de ses propres ailes. L'objet, encore ici, témoigne de la brisure narrative caractéristique de la nouvelle. Il s'avère à la fois le véritable lieu de la nouvelle – synecdoque du musée dans lequel se trouve Jeanne, la protagoniste – et un important ressort du récit, témoignant, au début de la nouvelle, de la relation malsaine entre Jeanne et Fanny qui se résout à la toute fin, l'envol du faucon empaillé étant le symbole du lâcher-prise de la mère face à sa fille.

« Vases communicants » oppose quant à elle deux catégories de personnes : les « atteints », qui souffrent d'une maladie dégénérative, et les « intacts », qui sont en santé « “pour le moment seulement”. [...] Ils ne savent pas quand, pas quoi, ni où. Mais cela [la maladie, non identifiée] arrivera. Comme la foudre. Ou comme l'eau s'insinue patiemment dans la pierre pour un jour la fendre » (*CIM*, p. 88). Cette nouvelle retrace les derniers mois d'une « atteinte », personnage principal et narratrice au regard acéré, dans un lieu qui s'apparente à une maison de fin de vie. Ce lieu, pourtant, n'est jamais nommé, à la manière du lieu clos dans « Tout est ici ». Il s'agit, encore une fois, de l'« ici » (*CIM*, p. 89), sans plus. Or, un meuble s'avère particulièrement important dans ce lieu, celui-là même qui constitue la maison du narrateur dans la nouvelle liminaire : les lits, l'un des rares objets qui traversent tout le texte⁸⁷. Il y en a treize. La nouvelle débute lorsque la narratrice reçoit un appel lui annonçant que « l'un d'eux [s'est] lib[éré] » (*CIM*, p. 87). « *Vous êtes attendue demain matin à dix heures* » (*CIM*, p. 87), lui annonce une voix anonyme au téléphone. Ainsi, même si le lieu d'où la voix appelle ne sera jamais nommé, la maison de fin de vie est contenue en germe dans l'*incipit* de la nouvelle, implicite, sous-entendu.

Ce lit qui s'est libéré constitue la nouvelle demeure de la narratrice, ou plutôt sa dernière demeure, puisque les atteints qui les occupent y meurent. Quand vient le temps

⁸⁷ Un autre objet s'avère très important dans cette nouvelle : une peluche offerte par la sœur de la personne atteinte. J'y reviendrai dans le chapitre deux.

pour un « atteint » de mourir, les employés de l'« ici » déplacent son lit de sa chambre, qu'il partage avec d'autres patients, jusqu'au petit salon.

Ici, on entre en agonie et on devient mourant quand ils déplacent notre lit pour l'amener dans le petit salon où ils nous ont reçus pour nous souhaiter la bienvenue [...]. Ça, c'est un signe qui ne trompe pas. S'ils entrent notre lit dans ce petit salon, on en ressort avec une étiquette d'identification au gros orteil (*CIM*, p. 91).

Le lit est donc un important ressort du récit, puisque l'« ici » s'organise autour de lui. Son déplacement indique la mort imminente, ce que tous les « atteints » attendent avec appréhension. Ils n'en sortent pas, ou alors très peu. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est observer. « [E]xaminer avec soin chaque petit détail du plafond » (*CIM*, p.90-91), détailler « les lourds nuages de la fin d'août » par la fenêtre (*CIM*, p. 89), dévisager, bien malgré eux, les « atteints » qui leur font face.

Dans les chambres, les lits sont face à face. Je ne sais pas qui a eu cette idée diabolique. Quand je m'éveille, j'ouvre les yeux et je vois celle qui dort en face de moi. La tête un peu renversée, les yeux mi-ouverts. La bouche béante. Et j'entends ce bruit, ce râle que je n'ai jamais entendu ailleurs qu'ici et qui vient, la nuit, de toutes les chambres à la fois (*CIM*, p. 89 ; je souligne).

Les « atteints » n'ont pas besoin des employés de l'« ici » pour comprendre ce qui leur arrive. « Tout est là, devant [leurs] yeux » (*CIM*, p. 91). Tous les détails concernant ce lieu et l'ambiance qui y règne parviennent au lecteur grâce à la perception de la narratrice : son ouïe, son toucher, sa vue. Ces bruits horribles qui proviennent de la bouche des autres sont entrecoupés de lourds silences inquiétants. « Ici, on meurt souvent et on ressuscite juste après. C'est épuisant pour tout le monde. Comme une râpe qui passe sur le cœur »

(*CIM*, p. 90 ; je souligne). Tous les sens de la narratrice sont donc mis à l'épreuve, tout comme ceux du narrateur de « Tout est ici ».

Or, ce n'est pas que le regard de la narratrice qui importe. À la différence de « Tout est ici », les mourants ont droit à des visites, et le regard des autres s'avère déterminant dans cette nouvelle. C'est en plongeant son regard dans celui de sa sœur, intacte, que la narratrice comprendra qu'elle a changé, qu'eux, les « atteints », ne sont « plus comme tout le monde. Ça se voit. Ça se palpe » (*CIM*, p. 88 ; je souligne). Lorsqu'elle touche le visage de sa sœur, lorsque « [s]es doigts se posent sur sa tempe, descendent lentement sur sa joue, son menton », la narratrice s'étonne : « elle, elle ne change pas » (*CIM*, p. 89). La sœur agit ici comme un passeur, au même titre que le voisin de lit mourant dans « Tout est ici ». Elle aide la narratrice à comprendre ce qui passe.

Même si la narratrice souhaite « [n]e plus voir personne pour ne plus être vue » (*CIM*, p. 90), le regard des autres guérit, d'une certaine façon, l'esprit de la narratrice. Même si son corps se détériore, même si « [t]out [la] sable peu à peu et [qu'elle] rapetisse jusqu'à n'être plus rien, défigurée, décharnée » (*CIM*, p. 88), les liens qu'elle entretient avec ses proches lui prouvent qu'elle demeure entière :

[...] je découvre que ces liens me sauvent malgré la souffrance qui s'y greffe. Car alors que physiquement je me sais devenir une épave, une loque, un débris, leur regard me confirme que je suis restée intacte. Et un jour, ces regards m'aident à comprendre que tant que je ne serai pas morte, je serai vivante, malgré toutes les apparences trompeuses. L'intégrité préservée. Totalemment, sans le moindre compromis. / On ne peut être mourant. On est vivant ou mort. Il n'y a pas d'entre-deux, pas d'antichambre, pas de petit salon (*CIM*, p. 93 ; je souligne).

En somme, dans ce segment, le regard des autres devient une figure spatiale à part entière, puisqu'il agit sur la narratrice et, surtout, abolit le petit salon, lieu de l'entre-deux qui,

soudain, n'existe plus aux yeux de la narratrice. Cette figure arrive à la fin de la nouvelle, s'enchaînant aux figures du lit et de l'ici, qui s'alternent et se superposent pendant toute la première partie de la nouvelle, avant cette révélation causée par le regard de ses proches.

En définitive, les lieux qui se déploient dans les nouvelles de *Cet imperceptible mouvement* sont effacés, relégués au second plan par les objets qui les investissent, qu'il s'agisse d'un meuble (lit, table de travail) ou d'un objet à première vue insignifiant (une carte à jouer, un dessin, un faucon empaillé). La description des lieux se dissipe pour laisser place aux objets, qui revêtent une signification particulière dès qu'ils sont regardés, manipulés, perçus par les personnages. L'objet, synecdoque du lieu, acquiert peut-être justement une importance capitale grâce à cette particularité de la nouvelle contemporaine, qui, selon Minelle, sans égard pour le type de narration (intradiégétique ou extradiégétique), « épouse souvent presque entièrement le point de vue du personnage, jusqu'à insérer des phrases qui sont la reproduction fidèle de ses pensées » (*NQ*, p. 157-158). L'objet, plus petit, est plus facilement saisissable pour le personnage de nouvelle, qui se meut dans un univers clos. Les cartes à jouer du narrateur de la nouvelle liminaire, les dessins d'Iris ou le colis de Julien sont plus petits que les lieux qui les contiennent. Ils sont donc bien moins longs à décrire, mais peuvent porter une charge symbolique tout aussi grande : la carte du narrateur de « Tout est ici » contient le sens de cette formule énigmatique ; les dessins d'Iris font naître en Alexandre un trouble profond qui bouleversera ses rapports avec sa nièce ; le colis qu'envoie le père de Julien de Kyoto contient en germe une possible réconciliation.

CHAPITRE 2

L'OBJET COMME MÉTONYMIE DU PERSONNAGE

2.1. L'ENFERMEMENT, FACTEUR D'UN RAPPORT PARTICULIER ENTRE L'OBJET ET LE PERSONNAGE

Selon Claudine Potvin, Aude « construit ses textes à partir de la thématique de l'enfermement » (*ME*, p. 870)⁸⁸. Par conséquent, elle « reprodui[t] dans l'écrit les conditions mêmes de la rédaction de la nouvelle. Écrire une nouvelle, c'est de fait s'enfermer dans un espace clos, limité », puisque le genre nouvellier est contraint par « la brièveté et par l'impossibilité de tout dire » (*ME*, p. 870). Potvin n'est d'ailleurs pas la seule à relever cet état de fait. Shawn Huffman souligne que le genre nouvellier est tout indiqué pour dépeindre les situations d'enfermement : « par son caractère économe et condensé, le bref semble intensifier l'atmosphère fermée d'un univers de fiction [...] »⁸⁹.

En 1982, Aude affirme qu'elle écrit afin de « [c]hercher et dire ce qui se passe dans cette étrange prison : nous-mêmes, à l'intérieur de laquelle nous vivons et mourons tous, enfermés et semblables mais à jamais isolés »⁹⁰. Quelques années plus tard, elle confie à Michel Lord que « [l]' enfermement, l'isolement, l'exclusion marquent plusieurs de [s]es personnages » (*ES*, p. 71). Vignes-Mottet précise que, « [p]rès d'une décennie plus tard, les

⁸⁸ Potvin n'est pas la seule à repérer cette thématique récurrente. En plus de tous les autres chercheurs mentionnés dans l'introduction, Lahaie identifie l'enfermement comme étant un « motif récurrent » (*MB*, p. 92) chez Aude. Lord, pour sa part, révèle que l'enfermement est présent dans l'œuvre d'Aude depuis son tout premier recueil de nouvelles, *Contes pour hydrocéphales adultes*, qui met en scène « des personnages troublés par une perte ou une douleur indicible, et qui se sont repliés sur eux-mêmes dans des lieux clos, des univers d'enfermement (quand on ne les a pas tout simplement incarcérés de force) ». Michel Lord (2006), « Aude : faire éclater les frontières du réel », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 124, p. 12. Brulotte affirme quant à lui que les textes de ce recueil « retracent autant de cauchemars carcéraux où une héroïne est confrontée non seulement à l'autre, mais aussi à ses démons intérieurs, à la démence, à l'hallucination » Gaëtan Brulotte (2009), « Cent ans de révolte dans la nouvelle québécoise », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 99, p. 79-80.

⁸⁹ Shawn Huffman (1997), « L'enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette », dans Michel Lord et André Carpentier (dir.), *La nouvelle québécoise au XXe siècle : de la tradition à l'innovation*, ouvr. cité, p. 74.

⁹⁰ Louky Bersianik et coll. (1982), « Pourquoi j'écris », *Québec français*, n° 47, p. 30-33.

personnages principaux des treize nouvelles de *Cet imperceptible mouvement* sont, très majoritairement, confinés dans un lieu clos que représente exemplairement la cellule du prisonnier de “Tout est ici” » (*DS*, p. 148).

Dans cette nouvelle, le narrateur est, comme mentionné dans le chapitre un, prisonnier contre son gré dans un endroit insalubre. Il décrit ce lieu et le sentiment d’oppression qui le taraude en se servant de ses sens. Le lecteur est alors confronté, en quelques lignes, à un univers clos immonde, chargé d’odeurs répugnantes et de bruits aliénants. Cette description condensée n’aurait sans doute pas eu le même impact si chaque détail avait été disséminé à l’intérieur d’un roman. La nouvelle, plus dense, rend d’autant plus insupportable l’atmosphère du dortoir.

Les objets reflètent également l’enfermement du personnage. Le narrateur confie, dès la deuxième figure spatiale, enchaînée à la première (les ampoules), qu’il manque d’air, son lit étant « éloigné de la seule petite ouverture » (*CIM*, p. 11) de la pièce. Selon Potvin, « l’effet claustrophobique que le manque d’ouverture et d’air provoque chez le nouveau prisonnier, l’empêchant de respirer, trouve son écho dans le matelas qui se referme sur lui » (*ME*, p. 886). Le narrateur s’enfonce effectivement dans son lit, « [s]e laisse glisser vers le centre comme au fond d’un canyon » (*CIM*, p. 12). Coincé dans ce piège, il « [a] la certitude qu’il [va] mourir avant d’atteindre l’aube » (*CIM*, p. 12). Ce sentiment d’étouffement s’estompera toutefois dès la troisième figure spatiale, superposée, qui marque une coupure temporelle dans le récit. Le narrateur assure qu’« à présent, [il se] sen[t] à l’abri » (*CIM*, p. 12) dans son lit. L’enfermement que vit le prisonnier n’est donc plus aussi menaçant qu’avant. Il est dépeint de façon positive.

Ce changement dans la façon de vivre l'enfermement est causé par le voisin de lit, qui agit, comme le souligne Deslauriers, en tant que « passeur » (*RED*, p. 111)⁹¹ auprès du narrateur. Lorsqu'il s'adresse à lui pour la première fois, en lui intimant de mettre le bruit ambiant dans son sang afin qu'il le purifie, le voisin de lit est « complètement absorbé dans la contemplation de petites cartes » (*CIM*, p. 14). Ce dernier ouvre alors le narrateur à un nouveau monde : celui des cartes, fabriquées de façon artisanale par les prisonniers. Avant de mourir, il offre ses cartes au narrateur, afin qu'elles demeurent dans le cercle, qu'elles continuent à circuler de lit en lit.

Sur celle du dessus, il a collé un vieux Joker qu'il a dû traîner longtemps sur lui avant de l'offrir aux autres. / Sur l'autre, il a écrit : *Laisse couler la rivière*. / Il a dessiné un damier sur la suivante. On peut y jouer avec de petits éclats de bois ou des gravillons. / Au premier coup d'œil, je n'ai pas su ce que représentait la dernière. La moitié gauche est bleu azur ; la droite, vert émeraude. Il faut tourner la carte pour y découvrir une mer calme, à l'infini, chargée d'odeurs salines et de longs cris d'oiseaux (*CIM*, p. 19).

Les cartes sont bien plus que de simples morceaux de papier pour les prisonniers. Elles les représentent, témoignent de leur identité, de ce qu'ils aiment par-dessus, de ce qui leur permet de tenir le coup malgré l'enfermement. Chaque carte s'avère une métonymie de celui qui la fabrique, un prolongement de lui-même. Les prisonniers, qui ne se parlent pas ou alors très peu, peuvent donc se dévoiler, communiquer avec les autres par le biais de ces cartes, qu'ils peuvent gagner au jeu. Ce jeu, régi par des « règles complexes » (*CIM*, p. 17), est réservé aux initiés. Tout indique que le voisin de lit, lui-même initié, en révélant au

⁹¹ Deslauriers affirme que la métamorphose du narrateur « s'opère, comme celle des autres personnages du recueil, grâce à un passeur », le vieil homme qui occupe le lit voisin « – lequel préfigure sans doute les autres initiateurs des nouvelles subséquentes » (*RED*, p. 112).

narrateur comment purifier son sang par le bruit et en lui indiquant que « tout est ici »⁹², permet son initiation, qui se termine par la fabrication des quatre cartes requises pour entrer dans le cercle. Le narrateur est également amené, petit à petit, à pénétrer le cercle. Il doit d'abord observer les anciens. On lui permet, « et c'est un grand privilège, de [s]'approcher lorsque les initiés se rassemblent, certains soirs, pour jouer aux cartes, en silence » (*CIM*, p. 15-16) afin d'appriivoiser ce jeu compliqué. Cette période d'observation peut « prendre quelques semaines » (*CIM*, p. 16).

Au début, je n'arrivais pas à comprendre ce qui liait les cartes entre elles et de quel ordre, au juste, relevait ce qu'il fallait y mettre. Il y a une telle diversité que j'étais tout à fait dérouté. Par exemple, quelqu'un peut avoir en mains les six cartes suivantes : *Un steak au poivre avec frites*, une photo de Marilyn, le dessin d'une bouteille d'aspirine, quelques versets du psaume 23, *Un lit propre et douillet* et la carte où l'on a collé l'étiquette d'un flasque de scotch Johnny Walker⁹³. Celle-ci est d'ailleurs très convoitée (*CIM*, p. 16).

Le narrateur précise également que, pendant la partie à laquelle s'adonne le cercle des initiés,

⁹² Le narrateur entend cette phrase de la bouche de son voisin de lit alors qu'il s'agit dans son lit, désespéré devant l'évidence qu'il ne sortira jamais d'ici. Cette phrase le marque à un point tel qu'il la reproduit sur l'une des quatre cartes qu'il doit fabriquer pour entrer dans le cercle. Je reviendrai aux cartes du narrateur au point 2.2.

⁹³ Selon Deslauriers, « Tout est ici » « pourrait constituer un réel incipit portant en essence les figures spatiales représentées ou évoquées au sein de tout le recueil *Cet imperceptible mouvement*. » (*RED*, p. 111) En effet, les cartes décrites dans la nouvelle préfigurent, pour Deslauriers, « autant d'instantanés que vivront les autres personnages tout au long du recueil. » (*RED*, p. 113) Le lit propre et douillet, représenté dans l'extrait, renvoie « presque textuellement à la clause de la nouvelle "L'enfant prodigue" » (*RED*, p. 113). Quant à la carte « où l'on a collé l'étiquette d'un flasque de scotch Johnny Walker » (*CIM*, p. 16), elle « semble annoncer les enfers éthyliques d'où remontera Xavier, guidé par Angela, dans "Ultimo puerto" » (*RED*, p. 114). La carte représentant un setter irlandais citée plus bas réfère quant à elle à la nouvelle « Les chiens ». Bref, « tout se passe en fait comme si les espaces projetés, dans la nouvelle initiale, permettaient déjà au lecteur lui-même de rêver, en fragments, le recueil. » (*RED*, p. 114)

il se produit de nombreux échanges selon des règles complexes. Certains participants peuvent être dépouillés de toutes leurs cartes, d'autres en avoir plus d'une douzaine à la fin. Cependant, on ne laisse jamais des joueurs retourner à leur lit les mains vides. Ils reçoivent une carte de ceux qui en ont le plus (*CIM*, p. 17).

Permettre qu'un joueur reparte les mains vides, ce serait le laisser retourner à son lit sans aucune possibilité d'évasion. Les prisonniers, coupés du monde, confinés dans ce lieu sordide, doivent s'accrocher à un objet afin de passer la nuit. À défaut de pouvoir sortir au grand air, les prisonniers se forgent des espaces en les dessinant sur des cartes à jouer. La diversité est le salut des prisonniers. Chacun d'entre eux doit

observer attentivement toutes les cartes en circulation avant de fabriquer les siennes pour éviter d'en produire d'identiques ou de trop semblables à celles qui existent déjà. Il est bon pour chacun et pour soi que la variété soit très grande. On peut y inscrire des mots, des phrases, des vers, y faire un dessin, y coller une illustration, une photo ou n'importe quoi d'autre (*CIM*, p.16).

Ils doivent éviter de produire des cartes similaires afin d'augmenter leurs possibilités de fuite : chaque carte doit pouvoir les emmener ailleurs. Comme l'indique le titre, *tout* doit être *ici*, les cartes doivent constituer un monde complet, offrant tous les services inimaginables. Ainsi, un même prisonnier peut, s'il possède les cartes appropriées, partir en voyage de chasse et s'évader grâce aux arts pendant une même nuit :

Sur l'une, quelqu'un a dessiné un setter irlandais. Au-dessous, il a écrit : *Bottine*. Celui qui gagne cette carte au jeu peut s'offrir un voyage de chasse au canard ou à l'oie sauvage avec le grand chien roux. / [...] La *Clé passe-partout* permet d'ouvrir toutes les portes, sans restriction, pour aller où l'on veut. / Certaines cartes renferment des proverbes, des maximes, des paroles de chansons, des histoires drôles, des titres de films, de livres ou de revues. / Trois sont couvertes de portées

musicales. On y a dessiné quelques mesures du *Miserere* d'Allegri, de la *Passion selon saint Mathieu* de Bach et de l'*Hymne à la joie* de Beethoven (*CIM*, p. 17).

Autrement dit, les prisonniers reproduisent fidèlement la réalité sur les cartes, si bien que les cartes elles-mêmes deviennent leur réalité. Ils n'ont plus besoin de sortir du lit pour vivre au-dehors. Comme l'indique explicitement le titre du texte : « Tout est ici ». L'apparent enfermement intérieur que perçoit le narrateur au début de la nouvelle⁹⁴ n'est en fait que le résultat d'une évasion mentale : évasion que permettent les cartes. Les figures spatiales des cartes se superposent et s'alternent avec le cercle des initiés jusqu'à l'*excipit* de la nouvelle. Contrairement au lieu qu'habitent les prisonniers, les cartes sont décrites avec précision, le lecteur peut très bien les imaginer, ce qui me laisse croire que les objets sont les figures spatiales dominantes de la nouvelle.

La clausule révèle une autre façon d'habiter l'espace afin de contrer l'enfermement. Comme mentionné précédemment, les anciens, en plus de s'adonner au jeu de cartes, exécutent des figures de Tai Chi au pied de leur lit. Cet espace représente alors une autre façon de s'évader. Par des gestes simples, les prisonniers transforment « l'insalubre baraque [...] en large batture et en vert pâturage » (*CIM*, p. 15). Chaque geste s'accompagne d'une formule précise, une courte phrase, soit le nom attribué à chacun des mouvements⁹⁵. Avant de se joindre au groupe, le narrateur a dû « longuement observ[er] » (*CIM*, p. 15) les initiés, exactement comme il l'a fait pour apprendre le jeu de cartes.

[II] conna[ît] maintenant presque toutes les formules et parfois il [lui] arrive de murmurer l'une d'elles pendant le jour ou la soirée, alors qu['ils] ne f[ont] pas les

⁹⁴ « J'aurais aimé savoir qui m'avait fait de tels présents, mais chacun semblait enfermé dans son propre univers et je n'ai croisé aucun regard. » (*CIM*, p. 12-13)

⁹⁵ Les 108 mouvements du Tai Chi taoïste sont explicités par Denis Breton sur ce site : GRANDIR QUÉBEC (2013), « Les 108 mouvements du tai chi taoïste », *Tenir bon au tai chi : des aide-mémoire par Denis Breton*, [En ligne], http://www.sitegrandir.com/Atai-chi_mouvements.htm, page consultée le 16 mai 2017.

mouvements. Quelqu'un d'autre prend alors le relais, puis un autre et c'est comme un ruban sonore qui se déroule d'un bout à l'autre de la pièce et reste suspendu dans les airs comme une guirlande de fête (*CIM*, p. 15).

L'initiation, débutée par l'observation, est, par conséquent, complétée par la parole, puis le toucher. Après avoir tenu la main de son voisin toute la nuit jusqu'à ce qu'il meure, à l'aube, le narrateur « rejoint les autres dans l'allée et [...] caress[e] doucement le cheval et l'oiseau » (*CIM*, p. 20). Le narrateur prend ainsi part au « ruban sonore » (*CIM*, p. 15), accepte de croire que tout est ici.

Dans « Iris », la jeune fille, au même titre que le voisin de lit du narrateur de « Tout est ici », fait figure de passeur auprès d'Alexandre. Elle se montre patiente avec lui, se soumet à la lentille de son appareil photo sans jamais pourtant perdre le contrôle de la situation. Par ses dessins et par son corps, elle se soustrait à l'enfermement que lui fait subir, inconsciemment, Alexandre. Cet emprisonnement commence par un fantasme, qui assaille Alexandre du matin au soir : « enfermer Iris dans une image, comme un parfum précieux dans un vase de Lalique. Et pouvoir s'en repaître, à jamais » (*CIM*, p. 61). L'appareil photo d'Alexandre s'avère donc une figure spatiale centrale. C'est à cause de son métier de photographe si Alexandre a délaissé Iris à la mort de ses parents, et c'est plus tard cet appareil photo qui sera l'instrument de la volonté d'Alexandre : saisir la beauté d'Iris, son essence translucide. Il veut, comme le souligne Deslauriers, « enfermer Iris dans une prison de papier glacé » (*PI*, p. 296).

L'enfermement deviendra physique dès la deuxième rencontre entre Iris et son oncle, qui se déroule en deux temps : d'abord dans la voiture, qui se décline en plusieurs figures

spatiales superposées⁹⁶, puis dans le loft d'Alexandre, pour la première séance photo. Quand Alexandre va chercher sa nièce pour leur première journée ensemble, ils se retrouvent seuls dans la voiture. Alexandre se sent alors « aussi mal à l'aise que la première fois où il s'est retrouvé seul dans une chambre avec une femme qui se déshabillait lentement devant lui alors que lui n'arrivait pas à faire le moindre geste » (*CIM*, p. 58). Cette tension incestueuse se prolonge à travers les quelques mots que prononcent Iris, qui a pourtant toujours été silencieuse en présence de son oncle. Quand il lui demande où elle aimerait aller, elle lui répond : « *Avec toi. N'importe où. Nulle part. Mais avec toi* » (*CIM*, p. 58). Par après, une atmosphère trouble s'instaure dans la voiture. « Ils roulent en silence pendant presque une heure. Il ne regarde pas Iris, mais Iris le regarde, sans arrêt » (*CIM*, p. 58). Alexandre étouffe dans l'habitacle clos. « Son front est couvert de sueur. Pourtant, il ne fait pas si chaud » (*CIM*, p. 58). Il n'arrive plus à se repérer. Il panique, éclate en sanglots. « [H]onteux, il dit à Iris qu'il va la ramener chez elle. Elle dit : *Non, amène-moi chez toi* » (*CIM*, p. 58). Iris participe donc à ce désir malsain qui est en train de naître chez son oncle. Peut-être est-ce parce qu'elle tente de le pousser jusqu'au bout de son fantasme pour qu'il puisse, plus tard, y renoncer. L'*excipit* de la nouvelle révèle qu'Iris « attend qu'il s'épuise à ce jeu vain, qu'il dépose les appareils photo, qu'il ferme les éclairages trop chauds. Qu'il comprenne que tout est là⁹⁷, simplement » (*CIM*, p. 63). C'est justement cette finale qui me fait croire qu'Iris agit comme passeur auprès de son oncle.

Une fois passée la porte vitrée de l'immeuble et désamorcé le système d'alarme, ils pénètrent dans le loft d'Alexandre, un autre lieu clos. Le lieu en soi n'est pas décrit, mais il contribue à créer une ambiance particulière. Iris constate l'ampleur de l'obsession que ses dessins ont créée chez son oncle.

⁹⁶ Il y a la voiture en elle-même, l'habitacle dans lequel se retrouve Alexandre et Iris, mais aussi la « vitre de la portière » (*CIM*, p. 58) et le « rétroviseur » (*CIM*, p. 58), deux objets constitués entre autres de verre, matériau significatif dans la nouvelle puisqu'il symbolise la distance entre Iris et son oncle.

⁹⁷ Il s'agit d'un écho explicite à la nouvelle « Tout est ici », dans laquelle le narrateur réalise que tout ce dont il a besoin est là, sous ses yeux.

Alexandre a photographié et agrandi tous les dessins d'Iris. Il y en a partout. Certaines des épreuves sont tramées ou iodées, d'autres ont été exposées quelques secondes à la pleine lumière par le traitement. Des détails sont isolés, coupés du reste, un œil, une main, la petite ride en demi-lune au coin droit de la bouche (*CIM*, p. 59-60).

Ces photos, Alexandre les a réalisées enfermées dans sa chambre noire, un autre lieu clos dans lequel il s'acharne à faire apparaître la photographie parfaite⁹⁸. Maintenant qu'Iris est là, bien en chair, dans son studio, il peut tenter de capturer son essence, comme elle l'a fait avec lui, dans ses dessins. Le narrateur ne donne, encore une fois, aucun détail quant au décor. Le lecteur ne voit qu'Iris, assise « sur l'un des tabourets devant un rideau noir » (*CIM*, p. 60), et l'appareil photo d'Alexandre, deux figures spatiales superposées⁹⁹ qui s'enchaînent. Cet appareil et l'entièreté du matériel photographique d'Alexandre sont monopolisés dans un but précis : capturer Iris comme l'on capture un papillon « en plein vol » pour ensuite « l'épingl[er], puis [l']install[er] sous verre dans un petit cube de bois¹⁰⁰ », à la vue de tous.

[...] il installe rapidement l'éclairage, charge et arme son appareil, le couche en joue et se met aussitôt à mitrailler Iris. / [...] / Il tourne autour d'elle, se penche, se hisse, l'approche, recule, change de pellicule, d'appareil, d'éclairage et la mitraille encore. Encore (*CIM*, p. 60 ; je souligne).

⁹⁸ Je reviendrai à cette chambre noire au point 2.2.

⁹⁹ Comme mentionné dans le chapitre un, la narration forme une boucle, si bien que la scène initiale, qui montre Iris assise sur un tabouret en train de se faire prendre en photo par son oncle, se répète, ou plutôt se perpétue huit pages plus loin.

¹⁰⁰ Aude (2006), « Autoportrait transgénique », *Lettres québécoises*, n° 124, p. 6. La cage de verre est d'ailleurs omniprésente dans l'imaginaire audien, que l'on pense à l'oiseau dans « L'envol du faucon » ou encore à la femme de la nouvelle « Le cercle métallique » dans le recueil *Band de brume...*

Dans cet extrait, Aude utilise un vocabulaire appartenant à l'isotopie du combat afin de montrer la violence du désir d'Alexandre, qui souhaite ardemment cerner quelque chose d'invisible à l'œil nu. Il s'agit d'ailleurs, selon l'auteure, de « l'éternelle quête des photographes » : capter « [l]es vibrations, la lumière particulière, la sorte d'aura, d'électricité, de radiations qu'émet tout être humain [...] »¹⁰¹.

C'est Iris qui met fin à la séance. « [S]ans un mot, elle se lève et s'en va. » (*CIM*, p. 60) Iris, qui est restée immobile plusieurs heures afin de satisfaire le fantasme de son oncle, est en réalité en plein contrôle de la séance. L'enfermement métaphorique puis physique que tente d'imposer Alexandre à sa nièce ne s'actualise donc jamais. Il n'arrive à rien, ses photos « le laissent insatisfait. Ce qu'il perçoit chez Iris, son essence, n'est pas là » (*CIM*, p. 61). En voulant enfermer Iris dans une image, Alexandre s'enferme lui-même, d'abord physiquement, dans la chambre noire afin de développer les photos, puis mentalement. Il se mure dans son idéal photographique et n'arrive plus à vivre dans le présent, tandis qu'Iris le regarde de haut, maître de la situation. « Parfois, elle se jou[e] de lui, de sa folie, de sa méprise » (*CIM*, p. 62), comme lorsqu'elle passe « la langue sur le rebord du petit verre » (*CIM*, p. 62). Par son corps et par ses dessins, figures spatiales omniprésentes dans la nouvelle, Iris demeure évanescence, échappe à la prison de papier.

Dans « Le colis de Kyoto », l'enfermement témoigne également d'une relation malsaine entre Julien et son père. Ce dernier, coupé de son fils par un océan, à des kilomètres de distance de ses préoccupations, pense bien faire en lui faisant parvenir ce colis pour son anniversaire. Le moment s'avère toutefois inopportun. « Demain, il passe un examen important » (*CIM*, p. 82). Il doit réviser, ne pas se laisser déstabiliser par des éléments extérieurs. Or, c'est précisément ce que le colis représente : un élément

¹⁰¹ Aude (2006), « Autoportrait transgénique », art. cité, p. 6.

perturbateur lui rappelant ses rapports nocifs avec son père. Afin de faire taire ce trouble qui le prend à la gorge, Julien ferme les yeux, « essaie de se recentrer à l'aide de quelques respirations contrôlées » (*CIM*, p. 82). Il tente de se calmer en s'intériorisant. Huffman appelle ce phénomène l'absorbement,

moment d'introspection au cours duquel le personnage s'absente mentalement de son cadre de référence premier. L'absorbement relève d'une figure d'enfermement [dans la mesure où] [...] il témoigne d'une plongée dans l'univers mental par le biais de laquelle le personnage s'évade, symboliquement faut-il le dire, du "réel" immédiat [...] ¹⁰².

Julien tente donc de trouver refuge en lui. Quand il croit s'être calmé, « [i]l reprend ses calculs, mais la boîte qu'il a laissée au milieu de l'entrée l'obsède. Il se lève et va l'enfermer dans le vestiaire dont il claque la porte » (*CIM*, p. 82). Il croit, par ce geste, pouvoir oublier le colis, nier son existence. Ce n'est pourtant pas aussi simple. « De retour à sa table de travail, il ne se rappelle plus où il en était. Il a maintenant mal à la tête. Ça cogne contre les parois de son crâne. À chaque coup, une vibration agace ses tympanes. Il frappe la table de son poing, se lève et se dirige vers la fenêtre » (*CIM*, p. 82). Plusieurs figures spatiales s'enchaînent, s'alternent et se superposent dans ces courts extraits. Le cageot, les calculs – représentés d'abord par une feuille de papier, puis par un bureau de travail –, l'entrée, le vestiaire. Cependant, c'est la figure spatiale du cageot qui occupe Julien physiquement et mentalement. Même débarrassé de la vue du colis, sa présence se fait toujours sentir, empêche Julien de travailler.

Incapable de se concentrer, Julien décide alors de se lever, espère pouvoir chasser l'image du cageot en contemplant le monde extérieur par la fenêtre. Des souvenirs

¹⁰² Shawn Huffman (1997), « L'enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette », art. cité, p. 81.

émergent bien malgré lui, suscités par le colis. Il se souvient de tout ce que lui a envoyé son père au fil des années, à commencer par de nombreuses lettres. « Julien lit rapidement ces lettres de l'étranger, puis il les range aussitôt dans une boîte autour de laquelle il noue un ruban quand l'année prend fin. » (*CIM*, p. 82) À ces lettres s'ajoutent plusieurs colis, objets imprégnés de la culture japonaise à laquelle a adhéré le père de Julien :

un sabre finement ouvragé, un vase trapu décoré de branches de pin et de chrysanthèmes, des kimonos et des obis de brocart, et d'autres choses tout aussi magnifiques dont la vue lui nouait inmanquablement la gorge et qu'il s'empressait de faire disparaître dans de grandes malles au sous-sol de l'immeuble (*CIM*, p. 82-83).

Au rituel d'enfermement des lettres, marqué par les années, se succède un rituel d'enfouissement. Julien enterre symboliquement les malles qui contiennent sa relation avec son père au sous-sol, comme il enferme, par réflexe, le dernier colis reçu dans le vestiaire, hors de portée, hors de son champ de vision. Dans un cas comme dans l'autre, Julien plonge les objets dans le noir, comme si enfouir toutes les traces de son père afin de ne plus les avoir sous les yeux pouvait le faire disparaître, pouvait lui faire oublier son absence.

Tous les souvenirs qu'a Julien de son père se rattachent à des objets, comme le montrent les deux figures spatiales projetées citées précédemment. La dynamique d'enfermement qui structure la relation entre Julien et son père n'aurait pas pu se concrétiser sans la présence de ces objets. Le cageot que reçoit Julien pour son vingtième anniversaire n'y fait pas exception. Ce colis, d'abord enfermé dans le vestiaire puis déplacé dans le salon, renferme lui-même plusieurs objets : un coffret, qui lui contient une enveloppe qui scelle une lettre. Ces figures spatiales superposées s'emboîtent à la manière

des poupées russes, objet qui revient constamment, d'ailleurs, dans l'œuvre d'Aude¹⁰³. La lettre, l'enveloppe et le coffret, enfermés au sein d'objets plus grands qu'eux, symbolisent la relation père-fils : une relation à distance, Julien étant séparé de son père par plusieurs couches qui se sont superposées au fil des ans. La seule façon, pour Julien – prisonnier de cette relation qui le mine – de se libérer est de se départir, petit à petit, des barrières qu'il a érigées entre son père et lui. Pour ce faire, il doit ouvrir à trois reprises le colis et lire la lettre afin d'accepter – ou de refuser – le silence que son père lui offre. L'ouverture physique du cageot rend possible une ouverture psychologique.

Le père de Julien, par sa lettre, tente de trouver les bons mots, ceux qui pourraient « *servir de pont*¹⁰⁴ » afin d'abolir « *ce grand terrain vague* » qui s'est érigé entre eux, « *plus vaste que toutes les mers qui [les] séparent* » (CIM, p. 85). Pour l'une des rares fois, il arrête d'essayer de lui faire comprendre sa vie à Kyoto par des objets sans réelle valeur. Il lui offre, respectueusement, « son silence » (CIM, p. 86), puisque c'est « *peut-être ce qu'[il] désir[e] le plus de [s]a part* » (CIM, p. 86). Or, comme le spécifie Brulotte, « [l]e pire enfermement est celui qui nous enferme en soi et pour Aude l'action la plus sûre c'est encore de s'ouvrir à l'autre et d'aimer à nouveau¹⁰⁵ ». Le père de Julien fait les premiers pas, lui propose, advenant le cas où le silence ne lui conviendrait pas, de communiquer avec lui, « *d'une façon ou d'une autre* » afin qu'il puisse « *continu[er] sans fin à [lui] dire qu'[il] [l]'aime* » (CIM, p. 86). L'*excipit* suggère donc une possible réconciliation entre le père et le fils, un rapprochement hors de l'enfermement.

¹⁰³ Dans « La poupée gigogne » tirée du recueil *Banc de brume...*, Nathalie dessine notamment plusieurs poupées qu'elles superposent à défaut de les emboîter comme de véritables poupées russes. Dans une autre nouvelle tirée du même recueil, « La montée du loup-garou », Catherine découvre plusieurs poupées vivantes enfermées dans différentes boîtes sous un arbre de Noël. Il s'agit de plusieurs versions d'elle-même à différentes époques de sa vie. Elle ouvre alors les boîtes à rebours, remonte le cours de son histoire afin de retrouver toutes les Catherine : celles qui se sont superposées au fil du temps.

¹⁰⁴ La nouvelle « Le colis de Kyoto » se conclut par une lettre que Julien reçoit de son père. Afin de marquer une véritable coupure avec la narration, Aude utilise l'italique.

¹⁰⁵ Gaëtan Brulotte (2001), « Cartographie de la nouvelle québécoise », *LittéRéalité*, vol. 13, n° 2, p. 71-72. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle CN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

2.2. L'OBJET COMME REFLET DU PASSÉ, DU PRÉSENT ET DE L'AVENIR DU PERSONNAGE

Selon Brulotte, « [l]a nouvelle est l'art par excellence de l'instant, de la temporalité contractée ou télescopée en des moments intenses¹⁰⁶ ». Elle se différencie donc du roman, genre qui s'inscrit dans la durée. « Celui-ci serait un art de l'évolution, celle-là un art de la révélation instantanée. Le duratif de l'un s'opposerait au ponctuel de l'autre, comme l'extensif à l'intensif » (*N*, p. 50). Le roman « restitue un certain dynamisme temporel là où la nouvelle tenterait plutôt à figer l'instant, à l'arracher à la fuite du temps » (*N*, p. 50). La saisie de cet instant demande aux nouvelliers une certaine économie de moyens quant à la narration ou à la description. « Ces deux notions, qui parfois divergent dans le roman – l'une ressortissant au statique et au spatial, l'autre au dynamique et au temporel – voient leurs démarcations s'estomper dans la nouvelle » (*N*, p. 57). La description, « imbriquée dans le récit, [...] a tendance à être contaminée par lui, et notamment à se laisser envahir par sa dimension temporelle : c'est alors que le statique s'anime, que le cadre spatial se dynamise » (*N*, p. 58). Le principe d'économie, inhérent au genre de la nouvelle, influence donc également le temps et l'espace. Il engendre, selon Tibi, « une certaine schématisation, d'où résulte une atténuation sensible de l'effet de réel » (*N*, p. 50). Cette « difficile référentialité » à laquelle confine le genre nouvellier expliquerait, selon Lahaie, pourquoi « la nouvelle québécoise s'inscrit volontiers dans les veines onirique, fantastique ou science-fictionnelle, le réalisme étant moins prisé » (*MB*, p. 65).

À mon avis, cependant, l'objet évite, en tout ou en partie, cette schématisation. Puisqu'il est moins long à décrire qu'un espace ou un lieu, l'objet, dans la nouvelle, contribue à saisir un instant de la vie d'un personnage tout en permettant d'inscrire cet

¹⁰⁶ Gaëtan Brulotte (1995), « Situation de la nouvelle québécoise », dans Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*. ouvr. cité, p. 40.

instant dans une certaine durée, en suscitant chez le personnage des souvenirs ou des projets d'avenir¹⁰⁷. D'après Bouchard,

[d]ans de nombreuses nouvelles [tirées du recueil *Les yeux des autres* de Michèle Péloquin], les jours et les années passent à travers les objets, qui deviennent des balises et, encore une fois, des témoins. Manifestation de la mémoire, de la permanence ou de la fugacité des choses du monde, l'objet assure une prise sur le réel ou, au contraire, consacre la futilité de l'existence¹⁰⁸.

Autrement dit, un objet n'est jamais que matériel, il porte en lui plusieurs années de souvenirs, s'il appartient au personnage depuis longtemps, ou contient un potentiel symbolique, pouvant susciter la mémoire des personnages – donc évoquer d'autres lieux ou introduire des figures spatiales projetées dans le récit. Dans « Tout est ici », le narrateur doit, afin d'entrer dans le cercle des initiés, fabriquer quatre cartes. Trois de ces cartes, figures spatiales omniprésentes dans la nouvelle, reflètent son passé, les années qui précèdent son enfermement. L'une d'entre elles permet notamment « d'aller s'asseoir dans un jardin sauvage où l'air est frais et doux », jardin dans lequel il s'est « déjà rendu à quelques reprises pour y prendre [s]on café du matin sous la tonnelle blanche ou pour y bavarder avec [s]es amis, le soir venu » (*CIM*, p. 17). Sur une autre, il tente « de reproduire le petit ourson que [s]on fils traînait partout avec lui et dont il suçait parfois l'une des pattes, en secret, pour s'endormir » (*CIM*, p. 17). Il offrira même aux autres prisonniers « une page de [s]on livre, la plus belle » (*CIM*, p. 17). Ce livre – un objet particulièrement important pour le narrateur, qu'il garde constamment sur lui, et non entre le sommier et le matelas, de peur de se le faire voler – est l'une des rares figures spatiales qui ancrent le narrateur dans le présent. Il l'a trouvé « dans une flaque d'eau. [...] Il est tout gondolé et certaines pages

¹⁰⁷ Cette propriété pourrait signifier que l'objet représente la figure spatiale idéale pour le roman par nouvelles, qui conjugue instant et durée. J'y reviendrai dans la conclusion.

¹⁰⁸ Emmanuel Bouchard (2013), « "Le contour des choses" : lectures de l'objet dans *Les yeux des autres* de Michèle Péloquin », art. cité, p. 269.

ont moisi, mais il est presque sec à présent » (*CIM*, p. 18). Tel que mentionné dans le chapitre un, le narrateur « ne peu[t] pas le lire rapidement à cause de l'éclairage. Seulement deux ou trois lignes à la fois, dans des moments privilégiés où l'on [lui] donne accès à un peu de lumière » (*CIM*, p. 18). En le lisant lentement, le narrateur apprend à ne plus dévorer les livres « sans rien en garder, comme [il] l'[a] fait de tant d'autres, autrefois » (*CIM*, p. 18). Ce livre lui apprend à savourer chaque instant, qui se répercute dans l'avenir, puisque « [l]es phrases lues tournent en [lui] des jours entiers ». Le narrateur comprend enfin, grâce à cette lecture lente, comment la littérature peut habiter un être, l'« ensemence[r] » (*CIM*, p. 18).

C'est également à partir de ce livre précieux et de son carnet que le narrateur peut fabriquer ses cartes. « Le carton est si rare » qu'il doit les découper « dans la couverture de [s]on carnet » et dans « celle de [s]on livre » (*CIM*, p. 18). À partir d'un objet premier, le narrateur fabrique ainsi un objet second, les cartes grâce auxquelles il peut s'évader. La contemplation des cartes permet effectivement aux prisonniers d'accéder à une réalité plus facile à supporter que cette « insalubre baraque » (*CIM*, p. 15) dans laquelle ils vivent. Le livre, qui lui apprend à vivre dans le présent, permet au narrateur de faire revivre son passé. Les cartes le représentent, tel qu'il était, mais lui permettent aussi d'envisager un avenir à l'aide du passé des autres prisonniers, qui ont tous dû fabriquer quatre cartes afin d'entrer dans le cercle. Chacune des cartes s'avère donc la métonymie du personnage qui l'a fabriqué. Les cartes, dans un principe de réversibilité cadre-personnage, sont modelées par les prisonniers tout comme elles agissent sur eux, leur permettant de s'imaginer, pendant un instant, dans un lieu autre, un lieu qu'ils ont déjà connu. Comme le souligne Marie-Claude Lapalme, « Aude nous rappelle, à travers le fascinant (et parfois terrible) voyage initiatique qu'on effectue en compagnie de ses personnages, que les lieux que l'on finit toujours par

arpenter sont ceux que l'on porte en soi¹⁰⁹. » Dans ce cas-ci, les lieux portés par le personnage sont matérialisés par les cartes à jouer.

Tel que mentionné précédemment au point 2.1, le narrateur n'a pas toujours été aussi serein face à sa situation. Avant que son voisin de lit n'intervienne afin de l'initier, le narrateur s'avère incapable d'appréhender le présent¹¹⁰. Il ne pense qu'au passé ou à l'avenir. Or, maintenant, « [l]orsqu[il] [s]e parle ou qu[il] écri[t], [il] utilise de moins en moins souvent ce genre de mots et d'expressions : *Autrefois, Avant d'être enfermé ici, Dans mon autre vie* » (CIM, p. 19).

Au début, je ne pensais qu'au passé, car l'univers où je vivais m'était torture. Ensuite, je n'ai plus pensé qu'à l'avenir. J'ai passé des mois à chercher vainement des issues. La nuit où je me suis dit qu'il n'y en avait aucune et qu'il valait mieux en finir, mon voisin de lit s'est manifesté pour la deuxième fois : *Cesse de t'agiter, tout est ici. / Il est mort deux semaines plus tard* » (CIM, p. 19).

Le passé et l'avenir n'ont désormais plus rien d'angoissant pour le narrateur : il a atteint l'équilibre vers lequel le poussait son voisin de lit mourant, équilibre qui lui a permis de rejoindre le cercle des initiés et de redevenir présent à lui-même. Sylvie Vignes-Mottet précise avec justesse que

chaque nouvelle [de *Cet imperceptible mouvement*] montre, en effet, à sa manière, dans une aube souvent réelle, toujours symbolique, un être capable de faire un vrai pas en avant, après une phase de dépouillement et, le plus souvent, de cheminement aveugle. Les notions de verticalité, de nudité, d'ajustement et de

¹⁰⁹ Marie-Claude Lapalme (2010), *Comme des galets sur la grève (nouvelles)*, ouvr. cité, p. 258.

¹¹⁰ Deslauriers souligne à cet effet que le voisin de lit du narrateur « lui apprend à vivre dans le moment présent » (RED, p. 113).

recommencement que combine la phrase de Madeleine Ouellette-Michalska¹¹¹ sont bien au cœur des nouvelles d'Aude, ainsi que le présent d'énonciation qui, dans le recueil, recouvre – qu'il occupe quelques heures ou plusieurs mois – tout le temps chaque fois nécessaire au personnage focal pour redevenir "présent" dans sa vie, pour se réconcilier avec le présent (*DS*, p. 158 ; je souligne).

Aude raconte bel et bien, au présent, l'histoire de ce narrateur qui, en s'initiant à un jeu de cartes peu banal et en écoutant un ancien au bord de la mort, redécouvre ce que signifie vivre le moment présent. Les objets qu'il regarde et manipule l'amènent dans un présent fantasmé, où l'on ne renie pas le passé, où l'on ne craint plus l'avenir.

L'une des figures spatiales centrales d'« Iris » contribue, comme l'exige le genre nouvellier, à figer des instants. Il s'agit de l'appareil photo d'Alexandre, cet objet qui nourrit son fantasme envers sa nièce. Cet appareil sert bien sûr à capturer un lieu – dans ce cas-ci, le corps d'Iris, figure spatiale omniprésente dans la nouvelle –, mais également un temps, une fraction de seconde. Chaque instant ne peut toutefois être saisi. C'est justement ce qui rend le photographe fou : ne pas pouvoir s'assurer de saisir l'instant parfait. Alexandre est même convaincu qu'Iris garde « [l]e meilleur [...] pour ces instants, parfois une seconde, où il ne peut déclencher le mécanisme » (*CIM*, p. 51). Afin de remédier à ce problème, « il a pointé plusieurs objectifs vers Iris. Il peut donc, à tout moment, actionner l'un des déclencheurs à ultrasons » (*CIM*, p. 52). Malgré tous les efforts technologiques déployés par Alexandre afin de saisir l'essence de sa nièce, « c'est toujours trop tard parce que, avant qu'il ait le temps de réagir, il y a comme une brève paralysie chez lui » (*CIM*, p. 52), paralysie causée par Iris. En contrepartie, Iris, sans matériel sophistiqué, munie d'une simple feuille et d'un crayon, a su « cern[er] l'essentiel de lui, une inquiétude ou un

¹¹¹ Vignes-Mottet fait référence ici à l'exergue de *Cet imperceptible mouvement*, une phrase tirée de l'œuvre *Le plat de lentilles* de Madeleine Ouellette-Michalska : « "Debout, nue, bien ajustée à l'aube, je me recommence. » (*CIM*, p. 9)

vide dans le regard » (*CIM*, p. 54). Sans aucun appareil, elle a esquissé des portraits de son oncle qui restitue « une soif qu'il ne peut assouvir, mais qui le tourmente » (*CIM*, p. 54). « Ce qu'il cherche par la photographie, elle l'a trouvé, elle, en lui » (*CIM*, p. 54).

Non seulement Iris arrive, par ses dessins, à prendre « des photos très intimes de [son oncle] à son insu » (*CIM*, p. 54), à saisir l'instant de grâce qui l'obsède, mais elle réactive aussi sa mémoire. L'une des figures projetées de la nouvelle est suscitée par le simple souvenir d'Iris, un souvenir flou sur lequel « il cherche à faire le focus » (*CIM*, p. 56). Cependant, « il est incapable de faire la moindre mise au point sur le visage. Tout ce qu'il sait, à présent, c'est que le teint est très pâle, diaphane. Du lait » (*CIM*, p. 56). À ce souvenir flou se superpose une deuxième figure projetée. L'impression de blancheur qu'il éprouve en repensant à sa nièce fait remonter à la surface de sa mémoire une phrase qu'il a lu, un jour, « une phrase qui l'a bouleversé et à partir de laquelle il a travaillé plusieurs mois » (*CIM*, p. 56) qui décrivait « une infante si pâle et transparente qu'on voyait couler le vin dans sa gorge lorsqu'elle buvait » (*CIM*, p. 56). Son obsession pour la peau de sa nièce est donc née bien avant elle, à la lecture de cette phrase. Il désirait ardemment « capturer cette beauté qu'évoquaient les mots, la rendre visible à l'œil », si bien qu'il

a fait de longues séances de photos avec des femmes chez qui il percevait cette transparence, cette lumière, cette évanescence. Il a fait l'amour longuement avec elles, jusqu'à s'épuiser, jusqu'à les épuiser, jusqu'à les rendre fragiles comme de fines porcelaines¹¹². À la grande exposition qui a suivi, ces photos ont eu un succès exceptionnel. Mais lui sait qu'il n'a pas tout à fait réussi à capter ce qu'il cherchait (*CIM*, p. 56).

Un simple souvenir vapoureux suffit toutefois à le « convain[cre] qu'Iris [...] est cette femme irradiante, opalescente et fluide » (*CIM*, p. 56). Ce souvenir est ensuite actualisé dans le texte, lorsqu'Alexandre aperçoit sa nièce à l'aéroport. À ses yeux, « [e]lle est plus

¹¹² Il s'agit d'une image récurrente dans l'imaginaire d'Aude, ces femmes fragiles comme la porcelaine. Dans le recueil de nouvelles *Banc de brume...*, les nouvelles qui ouvrent et ferment le recueil ont notamment pour personnage principal une femme de ce type.

belle encore que l'infante de porcelaine. Elle est vivante. Il la sent vibrer » (*CIM*, p. 57). Dès qu'il croise ses yeux verts¹¹³, Iris devient le présent et l'avenir d'Alexandre. Il ne pourra plus vivre dans le moment présent tant et aussi longtemps qu'il ne se sera pas approprié l'image de sa nièce.

Une autre figure projetée sera, encore une fois, suscitée par le visage d'Iris. Lorsqu'Alexandre va la chercher afin de passer la journée avec elle, Iris, assise côté passager dans sa voiture,

se penche vers lui et l'embrasse sur la joue en touchant légèrement la commissure droite de ses lèvres. C'est la première fois qu'elle le touche. Elle laisse un instant son visage tout près du sien. Il voit le grain très fin de sa peau, la transparence de ses yeux aussi verts que l'eau de cette île, tout au sud, où il a failli se noyer il y a huit ans. Ce qu'il cherche depuis toujours est là, dans ce visage, dans cette présence silencieuse, offert, donné sans qu'il ait rien à faire. Un instant parfait (*CIM*, p. 61).

Les yeux verts d'Iris, qu'il avait remarqués à l'aéroport lors de leur première rencontre, de même que le contact avec sa peau, contribuent donc à faire renaître un lieu dans la mémoire d'Alexandre. Comme le mentionne à juste titre Brulotte, « l'espace actuel sert toujours d'essor à la mémoire » (*CN*, p. 80) chez Aude. Dans le cas d'« Iris », « [u]n souvenir spatial apparaît en palimpseste sur une perception présente et [...] vient étayer la fascination éprouvée pour l'autre » (*CN*, p. 80). Cette fascination éjecte d'ailleurs Alexandre du moment présent. Dès qu'il se rend compte que l'instant qu'il est en train de vivre avec Iris est parfait, « il a soudain peur de [le] perdre, de [le] voir s'échapper. Alors fébrilement, il se met à penser à ce nouvel éclairage qu'il a reçu du Japon et qu'il n'a pas encore essayé avec

¹¹³ La véritable figure spatiale est d'ailleurs le visage d'Iris – ses yeux « identiques à ceux de son [père] » (*CIM*, p. 57), sa peau qui « sent le pain » (*CIM*, p. 57) – et non l'aéroport. Iris et Alexandre occupent ce lieu sans qu'il soit pour autant décrit de quelque façon.

Iris, au grain d'un papier très spécial dont il a entendu parler, à la lentille de flou qu'il a achetée la veille » (*CIM*, p. 62). Obsédé par son matériel, préoccupé par la manière dont il pourrait capturer cet instant, Alexandre entraîne sa nièce jusqu'à son loft. « [I]l fait signe à Iris de se diriger vers un coin du studio, il ne la regarde pas, il ne l'a pas regardée depuis l'instant du baiser, il pense, il calcule » (*CIM*, p. 62). Il est terrorisé à l'idée de perdre quoi que ce soit qui émanerait de sa nièce. Son appareil photo devient son monde, il ne vit que par lui. Il est persuadé que l'instant qu'il cherche à capturer à travers Iris est un « privilège », aussi singulier qu'une « éclipse de soleil que l'on ne reverra pas avant trente ans, un oiseau rare posé là près de soi un instant, le miracle, l'instant béni, la lumière imperceptiblement modifiée pendant les quelques secondes d'un tremblement de terre » (*CIM*, p. 60).

Alexandre s'acharne sur cet instant, passe plusieurs nuits dans sa chambre noire. Iris, qui, par ses dessins et son corps, a contribué à créer cette obsession chez son oncle, accepte de poser pour lui afin qu'il « combl[e] son œil » (*CIM*, p. 54), afin qu'il « vol[e] [son] secret » (*CIM*, p. 62). Elle sait toutefois que l'objectif de son oncle est vain. Elle subit les longues séances de photos sans broncher.

Elle le laisse faire, le regarde s'agiter vainement. Il ne s'informe pas de sa fatigue, de sa faim. De ce qu'elle ressent. Mais à chaque fois qu'il la regarde sans lentille, elle lui redonne tout d'elle, tout de lui, sans rien faire ou presque. Au lieu de déposer les armes et de se laisser imprégner de cela dont il a tant besoin, il s'acharne de plus belle sur ses appareils et ses lampes (*CIM*, p. 62 ; je souligne).

Alexandre passe à côté de plusieurs moments privilégiés avec sa nièce. Il ne vit que pour un instant qui n'existe pas. Iris, patiente, attend qu'il réintègre le présent.

Elle attend qu'il s'épuise à ce jeu vain, qu'il dépose les appareils photo, qu'il ferme les éclairages trop chauds. Qu'il comprenne que tout est là, simplement.

Qu'il n'y a rien d'autre à faire qu'à boire ces instants, lentement, ensemble, en pleine lumière.

Il y mettra beaucoup de temps, mais il comprendra (*CIM*, p. 63).

Iris réussira donc à lui faire prendre conscience que chaque instant est précieux et qu'il mérite d'être pleinement vécu. Cette prise de conscience se passe toutefois au-delà du texte, comme l'indique l'utilisation du futur simple. Avant qu'il ne réalise que ce qu'il cherche est sous ses yeux, qu'il perd son temps en tentant de capturer l'essence d'Iris, son « acharnement prendra des proportions stupéfiantes. Il annulera même des contrats importants pour rester avec elle » (*CIM*, p. 62). Il se penchera de nombreuses fois « au-dessus des baignoires », dans sa chambre noire, « espérera une fois de plus avoir enfin saisi Iris, cette vie fluide qu'il percevait, mais qui lui échappait toujours et qu'aucun révélateur¹¹⁴ ne lui donne » (*CIM*, p. 63). Cette chambre est l'une des rares figures spatiales qui se rattachent à un lieu, et non à un objet, bien qu'il soit directement relié à l'appareil photo. Ce n'est pas anodin si Alexandre occupe cet endroit sombre la nuit. Cette noirceur témoigne de son trouble, lui qui ne voit plus clair, qui n'est plus capable de discerner l'essentiel. Ce n'est que lorsqu'il abandonnera son idée fixe que la lumière reviendra. Comme le souligne Mylène Tremblay, « [r]enoncer, perdre, accepter de vivre l'instant présent [sont] autant de gestes qui créent un espace esthétique, un "espace du possible"¹¹⁵ ». L'*excipit* de la nouvelle témoigne d'ailleurs de cette possibilité. Un jour, quand Alexandre comprendra la futilité de son entreprise, tout s'éclairera dans son esprit. « La chambre ne sera plus noire » (*CIM*, p. 63).

¹¹⁴ Le révélateur est la première étape chimique effectuée par les photographes dans la chambre noire. Ils plongent le papier dans un bain afin de faire apparaître l'image. Le dévoilement se fait ainsi dans la noirceur et dans un lieu clos. Là réside toute la symbolique de la nouvelle : l'enfermement est une étape obligée dans le cheminement d'Alexandre vers la lumière.

¹¹⁵ Mylène Tremblay, « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l'extatique et l'esthétique dans *La Virevolte* de Nancy Huston et *Cet Imperceptible Mouvement* d'Aude », art. cité, p. 94.

L'*excipit* du « colis de Kyoto » laisse également entendre une possible prise de conscience chez Julien. Il apprendra, grâce au colis que lui envoie son père, à surmonter, petit à petit, la colère qu'il entretient envers lui. Cet objet, tout comme le visage d'Iris, suscite plusieurs figures projetées. En le voyant, Julien se souvient du « jour où d'un quai, il a envoyé la main pour la dernière fois à son père debout sur le pont supérieur d'un paquebot » (*CIM*, p. 81). Julien en vient même à penser que « [s]i le bateau avait coulé pendant ce voyage vers l'Orient, sa mère et lui n'auraient pas connu pendant des années cette solitude encombrée où l'absence de l'homme prenait toute la place » (*CIM*, p. 81-82). Le colis lui rappelle non seulement le départ de son père, mais aussi l'espoir de le revoir, que son père a entretenu pendant quelques années en lui envoyant des lettres et plusieurs objets hétéroclites : « un cerf-volant peint à la main, [...] une poupée au visage poudré de nacre broyée, une ombrelle de laque rouge, une collection de peignes sculptés dans du bois odorant » (*CIM*, p. 82). Ces objets, fragments de la vie du père à Kyoto, ne représentent maintenant pour Julien que de vulgaires « intrusions de "l'étranger" » (*CIM*, p. 81) dans sa vie. « [C]es présents ne sont qu'un tribut que paie son père à sa culpabilité pour qu'elle le laisse en paix » (*CIM*, p. 83). Il a pourtant déjà cru à cet échange, à cette immersion dans le quotidien de l'autre par les objets.

Quand il était plus jeune et que son père était censé revenir, même s'il différait de mois en mois son retour, Julien attendait ses lettres avec impatience et il y répondait aussitôt, envoyant aussi des dessins, des poils de grisou, le chien, des "empreintes" de ketchup, des brins d'herbe, n'importe quoi qui pouvait lui donner l'impression que son père partageait toujours avec lui un peu de son quotidien (*CIM*, p. 83).

Lorsque Julien apprend « qu'un autre fils [vient] de lui être donné, là-bas, par une autre femme que sa mère » (*CIM*, p. 83), lorsqu'il comprend que son père ne reviendra pas, ces envois lui semblent soudain dénués d'intérêt. Il coupe toute communication avec son père,

ne répond plus à ses lettres, « refus[e] de lui parler au téléphone, de le rencontrer lorsqu'il [est] de passage [...] pour affaires et d'aller chez lui, à Kyoto, pendant les vacances » (CIM, p. 83). Trahi par son père, il renonce au seul langage qui les reliait : un langage d'objets. Par les objets, Julien avait l'impression de pouvoir partager avec son père des moments qui, en apparence banals, étaient importants pour lui. De la même manière, le père de Julien lui confie, dans sa dernière lettre, qu'il a « *essayé de mille façons de [lui] prouver [s]on indéfectible amour* » (CIM, p. 85) en lui envoyant, pour ses anniversaires, de beaux objets. Il a « voulu, en [lui] parlant de qui [il est], en [lui] racontant comment [il] vi[t] ici, [...] ce qu'['il] y fai[t], que [Julien] [le] connaiss[e] un peu et qu'['il] ne soi[t] pas un étranger pour [lui] » (CIM, p. 85). Or, ces objets, aussi magnifiques soient-ils, ne sont pas suffisants pour Julien. Ils ne peuvent et ne pourront jamais remplacer son père, même s'ils le représentent. Chacun des objets s'avère en effet la métonymie du père, reflète son mode de vie, ses goûts, tout comme les objets que lui envoyait son fils lorsqu'il était jeune reflètent une partie de lui.

Plusieurs chercheurs ont déjà relevé la présence de la métonymie spatiale dans les nouvelles audiennes. Lapalme affirme que, chez Aude, « les lieux s'avèrent métonymiques, miroirs de la subjectivité et du trouble des protagonistes¹¹⁶ ». Lahaie mentionne pour sa part que les lieux chez Aude « affichent un caractère métonymique qui les rend à la fois concrets et insaisissables. Ils répondent aux multiples états d'âme des personnages, de sorte qu'ils s'avèrent polymorphes, changeants, mais toujours lourds de sens¹¹⁷ ». Plus encore, selon elle, « [d]ans les textes audiens, la projection des émotions du personnage sur les lieux diégétiques se révèle structurelle » (MB, p. 78). Cela me semble particulièrement vrai pour *Cet imperceptible mouvement*, si l'on considère que les objets, au même titre que les lieux, peuvent être des figures spatiales et donc s'avérer métonymiques.

¹¹⁶ Marie-Claude Lapalme (2010), *Comme des galets sur la grève (nouvelles)*, ouvr. cité, p. 420.

¹¹⁷ Christiane Lahaie, « Les figures spatiales évanescences de la nouvelle québécoise contemporaine », art. cité, p. 31.

Dans « Le colis de Kyoto », ce n'est d'ailleurs pas que les vieux colis qui s'avèrent métonymiques. Les formules mathématiques en disent long sur le personnage de Julien, qui ne fait en aucun cas l'objet d'une description, qu'elle soit physique ou psychologique. Sa persévérance au travail révèle le sérieux avec lequel il aborde ses études. La réception du cageot perturbe toutefois sa routine de travail. Les multiples allers-retours qu'il effectue entre sa table de travail et le cageot reflètent ses états d'âme. L'alternance entre les figures spatiales¹¹⁸ représente bien sûr le va-et-vient physique de Julien, mais symbolise aussi l'indécision qui l'habite entre rejeter le paquet ou l'ouvrir. Complètement bouleversé par l'intrusion de son père dans son quotidien, Julien, qui tente, en se replongeant constamment dans ses formules mathématiques, d'engourdir ses émotions par un travail cérébral, perd cette concentration qui, normalement, l'habite. Quand il extirpe finalement du cageot ce « petit coffret de bois nu » (*CIM*, p. 84), figure spatiale superposée, il « va s'asseoir au salon, dépose la boîte sur ses genoux et l'ouvre. À l'intérieur, il y a une enveloppe sur laquelle son père a calligraphié avec soin une expression française qu'il n'a pas utilisée depuis très longtemps : *Mon grand* » (*CIM*, p. 84). Cette simple expression manuscrite, ces « [d]eux mots sur le papier vélin [le] fait basculer d'un coup sec dix ans en arrière », lorsque son père lui adressait encore la parole en français. Ses dernières lettres, impersonnelles, étaient rédigées en anglais, « ce qui a creusé davantage le fossé entre eux. Julien est bilingue, mais *My dear silent son* ne veut rien dire pour lui, pas plus que *Your father forever, despite everything and the sea*. Ajoutant encore à la distance, son père lui écrit à l'ordinateur depuis quelques années » (*CIM*, p. 82). En apposant l'expression *Mon grand* sur l'enveloppe, le père rompt ainsi cette distance qui s'était installée entre eux, symbolisée par les lettres impersonnelles et par ses multiples colis, qui ne signifiaient rien pour Julien hormis l'absence de son père.

¹¹⁸ « Il reprend ses calculs, mais la boîte qu'il a laissée au milieu de l'entrée l'obsède. Il se lève et va l'enfermer dans le vestiaire dont il claque la porte. / De retour à sa table de travail, il ne se rappelle plus où il en était. Il a maintenant mal à la tête. Ça cogne contre les parois de son crâne. À chaque coup, une vibration agace ses tympans. Il frappe la table de son poing, se lève et se dirige vers la fenêtre. » (*CIM*, p. 82)

La vision de ces deux mots crée toutefois chez Julien un mouvement de recul. Il « rejette l'enveloppe sur la table comme s'il s'y était brûlé et il se lève d'un bond » (*CIM*, p. 84). Furieux de voir son père s'ingérer ainsi dans sa vie alors qu'il se prépare pour un examen important, il « frappe le mur de l'entrée de son poing » (*CIM*, p. 84) puis, dans un dernier effort de concentration, « retourne s'asseoir dans son bureau » (*CIM*, p. 84).

Il essaie de reprendre son travail, cette fois en lisant à voix haute les données d'un problème, mais, avant même d'arriver à la fin, il balaie sa table de son bras et projette par terre tout ce qui s'y trouve. Il pleure de rage et invective son père comme il avait coutume de le faire, adolescent, pendant les jours qui suivaient la réception d'un colis (*CIM*, p. 84).

Il ne peut toutefois se résoudre à délaissier le colis, qui le hante et l'empêche de travailler efficacement. Il revient donc « au salon, prend de nouveau l'enveloppe dans ses mains et relie les mots qui s'y trouvent. Il n'y a rien d'autre dessus, à l'endos comme devant, aucun sceau, aucune salamandre » (*CIM*, p. 84). L'absence du sceau personnel de son père, présent « [s]ur chacun des paquets et des lettres que Julien a reçus de lui depuis douze ans [...] » (*CIM*, p. 81), montre une fois de plus cette brisure qui marque un nouveau départ dans leur relation. Alors que la salamandre « est apposé[e] une vingtaine de fois » (*CIM*, p. 81) sur le cageot de bois, l'enveloppe en est dénuée. Cette absence du reptile venimeux n'est pas anodine : il s'agit d'une preuve que le père souhaite repartir de zéro, laisser derrière lui cette relation poison qu'il entretient avec son fils depuis trop longtemps. Ce venin, Julien l'a ressenti dès le premier contact avec le colis de son père, la figure spatiale de l'*incipit*. Le narrateur souligne qu'« [u]ne humeur corrosive s'en dégage pour Julien comme si l'emblème avait gardé quelques propriétés de l'animal réel » (*CIM*, p. 81). La salamandre sécrète effectivement un liquide qui peut tuer une petite proie ou en paralyser une plus grosse. Symboliquement, Julien avait donc l'impression, chaque fois qu'il recevait un colis de son père marqué de ce sceau, que leur relation s'envenimait.

L'absence de la salamandre et la présence de l'expression *Mon grand* convainquent Julien d'ouvrir l'enveloppe. Il y découvre une lettre qui commence par ces deux mêmes mots, et qui les relie, lui et son père, dans un même lieu le temps de la lecture. Elle « est écrite à la main, elle aussi, et en français. *Il va mourir*, se dit Julien » (*CIM*, p. 84). Ce dernier ne peut pas concevoir qu'un changement aussi brusque dans les habitudes de son père puisse signifier autre chose qu'une mort imminente. Il se rendra vite compte que son père ne cherche, par cette lettre, qu'à recréer un véritable lien avec lui, comme lorsqu'il était enfant.

Mon grand, / J'ai évalué sommairement que j'ai dû t'écrire plus d'une centaine de lettres depuis mon départ. / Si on pouvait ajouter à ce chiffre le nombre incalculable de fois où je t'ai parlé dans ma tête, nous serions surpris du résultat. / Pourtant, au bout du compte, on dirait que je n'ai jamais su trouver les bons mots, ceux qui auraient pu servir de ponts entre nous (CIM, p. 85).

Une prise de conscience s'effectue donc chez le père. Il comprend qu'il a « tenté de justifier l'injustifiable [aux] yeux [de son fils], de [lui] expliquer l'inexplicable, de [s]e faire pardonner l'impardonnable » (*CIM*, p. 85). Il lui avoue, dans cette lettre, qu'il a « eu longtemps cette naïveté de croire que l'on pouvait investir certains objets de nos sentiments les plus purs, mais il est vrai que ce qui a un sens pour soi n'en a pas forcément pour l'autre » (*CIM*, p. 85-86). En d'autres termes, le père comprend que ses nombreux colis n'ont jamais eu la portée qu'il souhaitait. Ces objets, extraits de leur contexte, ne signifiaient rien pour Julien. Quand il les regardait, il ne voyait que la disparition de son père, le vrai, l'homme qu'il était avant de partir pour Kyoto. Ces objets, métonymie d'un père devenu étranger, ne pouvaient donc pas devenir des espaces privilégiés pour Julien puisqu'il souhaitait couper les ponts. Le père décide donc d'offrir à Julien un cadeau inestimable, quelque chose qu'un père souhaiterait ne jamais donner à son fils.

Ce que je t'offre pour tes vingt ans, dans ce grand cageot vide, c'est mon silence. C'est peut-être ce que tu désires le plus de ma part. / Peut-être que non, aussi. Dans ce cas, fais-le moi savoir, d'une façon ou d'une autre, par ta mère si tu veux, et je continuerai sans fin à te dire que je t'aime (CIM, p. 86).

Ce grand colis vide, rempli de paille de riz, symbolise donc le silence du père, qu'il a maintenu, d'une certaine façon, pendant des années, n'envoyant à son fils que des cadeaux insolites, des objets dénués de réelle signification pour Julien. Le silence qu'il lui offre pour ses vingt ans est sincère et fragile, il n'est pas entouré de babioles inutiles, mais bien de paille, matériau évoquant la fragilité de l'envoi. Alors que le cageot, couvert de calligraphies japonaises et de salamandres, témoignait d'un père absent, l'enveloppe et la lettre, dénuées de salamandre, écrite dans la langue maternelle, est une métonymie de leur relation à venir. Une relation neuve, vierge, libre de tout poison.

2.3. LE PRINCIPE DE RÉVERSIBILITÉ OBJET-PERSONNAGE DANS CET IMPERCEPTIBLE MOUVEMENT

L'oiseau empaillé et enfermé dans une cage de verre dans « L'envol du faucon » reflète également à la fois la relation malsaine entre Jeanne et sa fille et le début d'une nouvelle relation. Il en a été fait mention au chapitre 1, l'envol du faucon désigne le lâcher-prise de la mère face à sa fille, qu'elle a toujours surprotégée au point de l'étouffer. Ce lâcher-prise est néanmoins précédé par une relation nocive que représente le faucon momifié, métonymie de Fanny. En plus de refléter l'anorexie de la jeune fille¹¹⁹, le faucon suscite plusieurs figures projetées. En le voyant, Jeanne ne peut s'empêcher de penser à sa

¹¹⁹ Deslauriers souligne que « [t]rois détails du décor, remarqués par Jeanne, suffisent à préparer symboliquement le thème de l'anorexie : le “bec entrouvert” de l'oiseau affamé qui semble éternellement réclamer sa pitance, son corps “étroit et fuselé” et le “cube de verre”. » (RED, p. 96)

filles. La nouvelle oscille ainsi entre deux figures spatiales principales qui s'alternent : la cage de verre et la mémoire de Jeanne¹²⁰, ou plutôt le corps de Fanny (puisque tous ses souvenirs se concentrent sur sa fille), créant une « alternance entre le présent et le passé, entre espace représenté et espace projeté. En jumelant chaque fois deux objets proches parents, l'imaginaire audien passe de l'un à l'autre, par enchaînement analogique » (*RED*, p. 95).

La première transition de l'oiseau (espace représenté) au souvenir de Fanny (espace projeté) s'opère par le biais de deux objets concrets, les "bandelettes" qui préservent le corps du faucon "presque intact sous l'étoffe", rappelant les "langes", dans lesquels Jeanne ficelle littéralement Fanny, encore poupon [...] (*RED*, p. 96).

Jeanne avait effectivement l'habitude d'« emmailloter [Fanny] étroitement, même par temps doux, comme si elle avait peur que son âme se disperse au dehors pendant la promenade ou que l'extérieur la pénètre ou la tue » (*CIM*, p. 37). Ce passage montre une fois de plus que l'enfermement est un thème récurrent chez Aude¹²¹.

Plusieurs autres liens analogues susciteront par la suite une alternance entre le faucon et le corps de Fanny : elle a voulu mettre fin à ses jours et on a entouré ses poignets ensanglantés de bandages, comme on a emmailloté le faucon¹²² ; la fragilité du faucon, comparable à « certaines momies [qui] s'effritent sitôt qu'on les touche » (*CIM*, p. 38), se rapproche du comportement de Fanny qui, « [p]endant plus de vingt ans, [...] a réussi à

¹²⁰ Deslauriers considère que « la mémoire de Jeanne [...] [est] un espace projeté qui se subdivise en plusieurs petites "cages" symboliques où elle a enfermé sa fille (son landau, sa chambre quand elle était petite, son lit quand elle était adolescente, le lit d'hôpital et les couches de vêtements superposés). » (*RED*, p. 95)

¹²¹ Brulotte montre qu'« Aude étudie tout particulièrement les origines psychologiques de l'enfermement. Au premier rang, elle en démontre l'enracinement familial. Elle consacre une nouvelle à ce thème, "L'envol du faucon", ou elle évoque une fillette éduquée par une mère très sévère qui l'étouffe dans des vêtements trop serrés au point qu'elle développe un corps filiforme. » (*CN*, p. 71)

¹²² « [L]e corps racorni » (*CIM*, p. 38) du faucon est même comparée à Fanny sur son « lit d'hôpital, comme pétrifiée à jamais dans des contractures tétaniques, le corps arqué vers l'arrière, des bandages tachés de sang à ses poignets. » (*CIM*, p. 38)

survivre en évitant tout contact » (*CIM*, p. 38) ; la « sépulture glorieuse [de] l'oiseau » (*CIM*, p. 39) « introduit, par enchaînement analogique, la métaphore de l'enfance momifiée, où la chambre de la fillette devient l'égale d'un cloître où tout est "miniature" et inerte¹²³... » (*RED*, p. 98) Jeanne contribue à l'enfermement de sa fille dans ce monde miniature puisqu'elle ne veut surtout pas que Fanny grandisse. « Symboliquement, le corps lui-même est donc considéré ici comme une prison de chair [...] » (*RED*, p. 99). Fanny est « [e]nsachée par les précautions de Jeanne, presque scellée sous vide » (*PI*, p. 259).

Le faucon en cage fait donc renaître dans la mémoire de Jeanne plusieurs souvenirs douloureux, lui rappelant des éléments de son passé qu'elle aurait aimé oublier. Or, « [s]ans la contemplation de cette œuvre d'art, Jeanne n'aurait jamais pu faire le deuil du départ de sa fille¹²⁴ », comme le dévoile l'*excipit* : « Il aura fallu tout ce temps et cet oiseau étouffé par trop de sollicitude pour que Jeanne comprenne que le départ de Fanny n'est pas une défaite » (*CIM*, p. 41). La contemplation du faucon permet à Jeanne de « s'interroge[r] sur son existence, sur les failles qui l'ont jalonnée, les défaites qui l'ont traversée¹²⁵ ». Ainsi « [i]solée dans la foule, elle habite un temps autre, un ailleurs mémoriel, où une véritable métamorphose est en train de s'accomplir », métamorphose qui se concrétise, dans la clause, par l'envol de l'oiseau. « De ce point de vue, le faucon se révèle un passeur » (*RED*, p. 102), exactement comme le voisin de lit du narrateur de « Tout est ici » ou encore Iris. L'analyse des deux figures spatiales de la nouvelle « dévoile [également] une structure oppositionnelle : on passe d'une fermeture à une ouverture des lieux, du corps et des mentalités » (*RED*, p. 102). En somme, l'enfermement mène bel et bien à une ouverture, comme pour chacune des nouvelles analysées jusqu'à maintenant, à la différence près

¹²³ Cet extrait montre bien dans quel univers clos Fanny a vécu étant enfant : « Pendant très longtemps, Fanny n'a pas eu d'amis. Elle vivait au milieu de petites poupées dont Jeanne cousait à la main les minuscules vêtements. La chambre de l'enfant abritait un monde en miniature constitué de modèles réduits de toutes sortes [...]. Rien n'y manquait qui ressemblât à la vie. Sauf la vie même. On aurait dit le tombeau d'une jeune princesse égyptienne. » (*CIM*, p. 39)

¹²⁴ Maude Déry (2010), *Sur le fil*, ouvr. cité, p. 95.

¹²⁵ Maude Déry (2010), *Sur le fil*, ouvr. cité, p. 95.

qu'elle ne se produit pas hors texte dans ce cas-ci, mais plutôt dans l'*excipit* par un détail onirique, lorsque « Jeanne ouvre enfin les mains » (*CIM*, p. 41) pour laisser s'envoler le faucon.

Une métamorphose est également rendue possible chez la narratrice de « Vases communicants » par un objet qui agit en tant que passeur. Avant que sa sœur ne trouve cet objet précieux, la narratrice est terrorisée par la mort, surtout parce qu'elle y est confrontée tous les jours. « [Où] qu[’elle] soi[t], jour et nuit, les douze autres sont là comme un gigantesque miroir à facettes pour [lui] rappeler qu[’elle] [est] fichue. [Elle] fini[t] par vouloir les tuer pour ne plus [s]e voir avec autant d’acuité, tout le temps » (*CIM*, p. 87-88). Chaque patient de cette maison de fin de vie devient une métonymie de son futur. De la même manière, les atteints sont un miroir pour les intacts, qui finiront par arriver à ce stade, un jour ou l’autre.

Il y a eux, les INTACTS, médusés, foudroyés, terrifiés de nous voir ainsi. Ils pleurent, ne dorment plus, frappent les murs de leurs têtes. / Et il y a nous, les ATTEINTS, médusés, foudroyés, terrifiés de nous voir ainsi. Nous pleurons, ne dormons plus, frappons les murs de notre tête (*CIM*, p. 88).

Malgré ce rapprochement, les atteints et les intacts évoluent dans deux temps bien distincts, comme le remarque la narratrice en contemplant le visage de sa sœur. « Nous ne sommes plus dans le même temps. Il y a quelques mois, nous étions presque du même âge. Elle, elle n’a pas bougé. Moi, j’ai pris trente ans en quatre mois. Un peu plus, probablement. Je suis dans un accélérateur. Rien de ne peut l’arrêter » (*CIM*, p. 89). Il n’est pas si aisé d’accepter le moment présent quand il est porté par une telle fatalité. Tout comme le narrateur de « Tout est ici », la narratrice ne peut s’empêcher de souhaiter « vivre comme avant » (*CIM*,

p. 88). « Autant je veux échapper à la réalité, m'engloutir dans l'inconscience, autant je veux refaire surface, ne rien manquer de ce qui me reste. Vivre intensément. Mais pas dans l'atrocité » (*CIM*, p. 88). Leur état pousse les atteints à « fai[re] des prédictions » (*CIM*, p. 90) à propos de leur mort imminente. Se projeter ainsi dans l'avenir s'avère toutefois un « piège » (*CIM*, p. 90). En faisant cela, les atteints ne peuvent que s'agiter vainement, comme le narrateur de « Tout est ici » avait l'habitude de le faire.

C'est aussi ce que font tous les proches de la narratrice en lui offrant toutes sortes de babioles inutiles¹²⁶ : « ils s'agitent [...] dans le futile » (*CIM*, p. 93). Malgré les protestations de la narratrice, ces proches « arrivent presque toujours les mains chargées » (*CIM*, p. 95).

De chocolats, de biscuits, de gâteaux fins. De robes de nuit, de châles et de bas chauds. De poudres de parfums, de savons. De cassettes, de revues et de livres. De fleurs. De couvertures douces, d'oreillers de son, de draps-santé. De tasses à becs recourbés pour les tisanes et les thés aux vertus miraculeuses. De pyramides de verre et de cristaux magiques. De médailles, d'eau bénite et d'huile sainte. D'amulettes et de gris-gris. De pollen d'abeille et de gelée royale. D'argile. De baumes rares. De gouttes d'étoile de Bethléem. De myrrhe et d'encens (*CIM*, p. 95).

L'effet d'accumulation de cet extrait traduit l'état de la narratrice, qui, dans cette chambre « encombrée » (*CIM*, p. 96), « [s]e sen[t] envahie. Enterrée vivante sous cet amas de choses superflues » (*CIM*, p. 96). La multitude de cadeaux qu'elle reçoit chaque jour ne fait qu'accentuer l'enfermement qu'elle vit depuis son arrivée ici. Comme le précise Brulotte, la narratrice est « claustrée dans une sorte de petit mouiroir à treize lits », dans un « espace oppressant » où « il n'y a aucun autre avenir envisagé que celui qui consiste à se voir passer

¹²⁶ Les INTACTS agissent dans ce cas-ci exactement comme le père dans « Le colis de Kyoto ». Impuissants, ne sachant comment agir, ils offrent des présents afin de combler le vide qui s'installent dans leur relation avec la narratrice.

du statut de patient à celui de mourant » (*CN*, p. 71). Dans ce lieu, « [t]out est denrée périssable. Tout disparaît ou disparaîtra tôt ou tard. Tout » (*CIM*, p. 94). À l'inverse de « Tout est ici », le mot « tout » représente le néant, et non la plénitude, mais cette disparition prend du temps.

La figure spatiale des cadeaux mène à une figure projetée, pendant laquelle la narratrice se souvient, bien malgré elle, de tous les objets qu'elle a laissés derrière elle, qui faisaient d'elle ce qu'elle était.

Depuis quatre mois, j'essaie d'oublier les vêtements d'hiver que j'ai fait nettoyer juste avant d'apprendre que je ne me rendrais pas jusqu'au prochain hiver. J'essaie d'oublier les plantes que j'ai laissées dans ma maison, dont j'ai pris soin depuis des années, et qui mourront peut-être parce que personne n'en voudra. J'essaie de ne pas penser à la chambre que je venais de repeindre, au grand édredon moelleux que j'ai mis deux mois à trouver. J'essaie aussi de noyer de tous petits souvenirs qui n'ont l'air de rien, mais qui font mal. La tasse, le verre, la boîte de jus de légumes et les biscottes laissés dans un tiroir du bureau au travail » (*CIM*, p. 96 ; je souligne).

Cette figure spatiale s'étend sur deux pages entières. Un revirement s'opère toutefois quand elle comprend qu'elle ne doit pas « oublier », mais plutôt « se détacher » (*CIM*, p. 96). « Laisser aller chacune de ces choses [...] comme on se dépouillerait lentement de lourdes valises et de sacs, de pelures et de masques superposés » (*CIM*, p. 96). Après la douleur de la perte vient alors l'allègement, lorsque la narratrice accepte de se « dépouill[er] » (*CIM*, p. 97).

Alors seulement je peux, sans angoisse, les voir arriver les mains pleines. Et toutes ces choses que je croyais inutiles sont des offrandes à la vie toujours présente en moi et aussi à la mort qui approche, peut-être pour implorer sa clémence à l'instant décisif, pour qu'elle soit douce et chaude comme les couvertures et les châles,

odorantes comme les parfums et les huiles, apaisantes comme les baumes » (*CIM*, p. 97).

À ces offrandes s'ajoute un objet, plus important que toutes les crèmes et toutes les couvertures : « un petit chien de peluche » (*CIM*, p. 98), qui permet aux sœurs de se réconcilier après une dispute. Il permet même à la narratrice de ressentir « [u]ne joie pure qu[']elle n'a pas ressentie et qui doit appartenir à la petite fille qu[']elle a été » (*CIM*, p. 98). Ce chien, elle « le baptise Hermès » (*CIM*, p. 98) : « À l'instant de ma mort, il sera là pour m'aider à franchir les eaux noires et fangeuses du grand fleuve infernal » (*CIM*, p. 98). La peluche, comme le faucon empaillé, agit donc véritablement comme passeur auprès de la narratrice, au sens mythologique du terme. Il est celui qui l'accompagnera « au moment du passage » (*CIM*, p. 98). Ce n'est qu'après avoir reçu ce présent qu'une véritable métamorphose s'amorce chez la narratrice.

Le corps se détériore de plus en plus jusqu'à n'être plus rien, mais, MOI, je suis encore là, quelque part au-dedans, inaltérable. Et cela crée un bel étonnement. Je deviens attentive à la scission qui s'effectue lentement entre ce corps que je croyais MOI, que j'ai tant aimé, et l'impalpable MOI qui, lui, n'est pas atteint. J'assiste, fascinée, à cette mue qui ne ME tuera pas, qui laissera simplement sur le lit la dépouille de ce corps qui ne sert déjà plus à rien, que je ne veux plus traîner (*CIM*, p. 99 ; je souligne).

Le corps malade et l'esprit se scindent, comme un papillon « sortir[ait] de sa chrysalide¹²⁷ » (*CIM*, p. 92). La libération se substitue à l'enfermement. Désormais, le présent ne lui pèse plus. Elle « ne conna[ît] plus que l'instant » (*CIM*, p. 100). Elle laisse son esprit

¹²⁷ Le thème de la chrysalide est récurrent chez Aude, comme en témoigne, entre autres, l'un de ses romans : *Chrysalide*, qui raconte l'histoire d'une femme prisonnière de son corps.

vagabonder, laisse s'amincir « la cloison entre le rêve et la réalité » (*CIM*, p. 99). Brulotte souligne d'ailleurs que

[d]ans les récits hospitaliers d'Aude l'espace se voit davantage saturé de temps, un temps dramatisé et tragique, à la fois lent, presque immobile, et compté, qui porte la fatalité en lui et conduit en raccourci à la mort. Le temps humain s'y trouve ramassé dans un petit espace réduit, étouffant, d'où il n'y a aucune échappatoire, mais il reste les rêves, si dérisoires qu'ils soient, par lesquels une moribonde voyage un peu en prenant la Rivière-des-Prairies pour la Seine » (*CN*, p. 80).

Ce n'est d'ailleurs pas anodin si le rêve est associé à la rivière, celle-là même qui lui permet de « consentir à l'éphémère » de « consent[ir] à vivre une heure de plus » (*CIM*, p. 95), car c'est en traversant le « fleuve infernal » (*CIM*, p. 98) que la narratrice accédera à la mort. Les motifs du rêve et de la mort trouvent un écho dans cette rivière, d'abord physique (la Rivière-des-Prairies), puis symbolique (le fleuve des Enfers). La narratrice est prête pour le grand voyage et transmet sa sérénité à ses proches : « [m]algré la douleur en eux, malgré leurs sanglots étouffés, [...] malgré la peur de cet instant où, à l'aurore, je désertai à jamais ce corps trop encombrant, ils sont calmes » (*CIM*, p. 100). Voilà tout le sens du titre de la nouvelle. « Vases communicants » signifie, selon la conception du Tai Chi, que tout est transfert, échange, tout communique, la joie de vivre de l'un peut éteindre la morosité de l'autre et vice-versa, selon ce qui s'avère le plus fort. D'ailleurs, à la manière de l'état précaire des autres atteints, qui démoralisait la narratrice, le calme de cette dernière suffit à apaiser ses proches. Ils savent que, lorsque « viendra le jour de leur métamorphose, ils ne seront pas seuls » (*CIM*, p. 100).

En définitive, les personnages audiens vivent tous, à leur manière, une situation d'enfermement, qu'elle soit physique ou mentale. Cet enfermement s'avère un passage obligé vers l'ouverture, le dévoilement, la réconciliation, une façon d'apprendre à vivre

l'instant présent. Et cette permission ne serait possible sans la présence d'objets, en apparence banale, qui suscitent chez les protagonistes des souvenirs réparateurs. Comme le mentionne Lahaie, « [...] tous les univers clos présentés au départ dans les nouvelles d'Aude s'ouvrent sur un ailleurs où le temps et l'espace n'existent plus, où les lieux, les objets qu'ils recèlent et les gens qui s'y meuvent symbolisent l'espace du dedans et l'inconscient » (*MB*, p. 71). Enfermés dans un univers clos, les personnages se rattachent à de petits riens – des cartes, un appareil photo, un cageot vide, un faucon empaillé ou un chien en peluche –, de multiples objets qui « affichent un caractère métonymique¹²⁸ », le principe de réversibilité cadre-personnage se transformant en principe de réversibilité objet-personnage. Lorsqu'ils regardent ou manipulent ces objets, le temps se dilate, voire s'arrête.

Rejetant le temps du séisme en amont par les analepses et celui d'une possible guérison dans les incertitudes du hors-texte, [Aude] privilégie un entre-deux, temps d'oscillation et de réajustement nécessaire au personnage pour une humble victoire : se couler tout entier dans un instant... et le laisser couler (*DS*, p. 159).

Aude révèle elle-même à Lord que l'écriture lui permet de « mettre l'accent sur un moment crucial de la vie intérieure d'un personnage, sur l'instant d'un déséquilibre, là où tout ce qui est d'une certaine façon bascule pour devenir autre chose¹²⁹ ». Ce basculement est provoqué par les objets et avec l'aide de passeurs. Sans le cageot vide, Julien n'aurait pas pu saisir l'ampleur et la sincérité fragile du cadeau de son père. C'est à travers la lentille de son appareil photo qu'Alexandre devra comprendre que les moments les plus précieux passés avec Iris doivent se dérouler hors cadre. Sans les cartes et son voisin, le narrateur de la nouvelle liminaire de *Cet imperceptible mouvement* n'aurait jamais pu réaliser que *tout est ici*.

¹²⁸ Christiane Lahaie, « Les figures spatiales évanescences de la nouvelle québécoise contemporaine », art. cité, p. 31.

¹²⁹ Michel Lord, « Aude : Être et naître par l'écriture », art. cité, p. 8.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« [...] un recueil de nouvelles doit avoir une unité très forte. Ce n'est pas une simple accumulation de textes. Il faut qu'il y ait une synergie entre les différentes nouvelles pour qu'elles forment une entité qui les englobe mais les dépasse en même temps, et donne encore plus de poids à chacune. »

— Aude, « Entretien¹³⁰ »

À la lumière de l'analyse de *Cet imperceptible mouvement*, je peux maintenant affirmer que les objets, chez Aude, agissent comme figure spatiale à part entière. Les personnages s'y meuvent, choisissent, consciemment ou non, de vivre à travers eux, si bien que le lieu qu'ils occupent apparaît, bien souvent, secondaire. Comme le précise Lahaie, « [c]hez Aude, cette symbiose entre personnages et lieux confère à ces derniers un caractère éminemment synecdochiques. Aussi, ses lieux diégétiques ne sont-ils pratiquement jamais nommés, sauf s'il s'agit de villes ou de pays lointains » (*MB*, p. 70). On sait effectivement que le père de Julien est parti refaire sa vie à Kyoto et qu'Alexandre voyage en Europe, notamment à Florence, Londres et Paris, mais le narrateur de ces nouvelles ne fait que mentionner ces lieux sans les décrire. Les endroits que les personnages occupent physiquement sont ceux de la vie quotidienne : un édifice qui s'apparente à un hôpital psychiatrique, un studio, un appartement, un musée ou une maison de fin de vie. Ces figures spatiales ne sont que partiellement décrites par le truchement des objets, qui deviennent à leur tour figures spatiales et qui en révèlent autant sur le lieu que sur le personnage qui l'habite.

Dans « Tout est ici », les « trois ampoules nues fixées au plafond » (*CIM*, p. 11), le lit immonde du narrateur de même que les odeurs nauséabondes qui émanent de la pièce dans laquelle il est enfermé font comprendre au lecteur que ce lieu mystérieux est sombre et

¹³⁰ Sylvie Vignes-Mottet (2005), « Entretien avec Aude », dans Philippe Mottet et Sylvie Vignes-Mottet (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, (Littératures n°52), p. 181.

inhospitalier. Dans « Iris », l'importance accordée à la figure spatiale du « système d'alarme très sophistiqué » (*CIM*, p. 59) protégeant le loft d'Alexandre prouve que ce lieu est plus qu'un simple appartement. En réalité, ni la cuisine ni le salon ne sont décrits. On accède à ce studio par bribes, par des objets tous reliés, d'une manière ou d'une autre, à la photographie : l'appareil photo, les lentilles, le papier, l'éclairage et « tous les dessins d'Iris » (*CIM*, p. 60) qu'Alexandre a photographiés et agrandis, ces dessins qui le représentent, qui cernent « l'essentiel de lui » (*CIM*, p. 54). Dans le même ordre d'idées, dans « Le colis de Kyoto », bien que certaines pièces de l'appartement de Julien soient nommées – l'entrée, le vestiaire, le salon –, elles ne sont pas décrites. Toute l'attention de Julien est fixée sur deux figures spatiales principales qui s'alternent tout au long de la nouvelle : « le cageot de bois de plus d'un mètre carré » (*CIM*, p. 81), qu'il détaille longuement, et ses formules mathématiques.

Les objets n'expriment pas que la synecdoque des lieux, mais incarnent aussi la métonymie du personnage qui les regarde ou les manipule, remplaçant le cadre dans le principe de réversibilité cadre-personnage défini par Pierre Tibi. Lahaie souligne que les lieux audiens

affichent un caractère métonymique qui les rend à la fois concrets et insaisissables. Ils répondent, tel un écho, aux multiples états d'âme des personnages, de sorte qu'ils s'avèrent polymorphes, changeants, mais toujours lourds de sens. Le *topos* audien n'est donc ni urbain ni rural à proprement parler. Il semble plutôt surgir de la psyché des protagonistes, des hommes et des femmes en proie à leurs démons intérieurs, démons dont ils doivent se défaire pour avancer. La chorésie de ses personnages se traduit donc par une difficile déambulation à travers un espace ponctué de pièges, mais qui peut parfois déboucher sur une libération (*MB*, p. 70).

Paradoxalement, l'enfermement semble une étape obligée vers cette libération. Une fois que les prisonniers de « Tout est ici » comprennent, après leur initiation, qu'un monde

complet est contenu dans les cartes, les quatre murs de « [l']insalubre baraque » (*CIM*, p. 15) s'effacent pour laisser place à un univers magnifique et salvateur où tout est possible. Alexandre, quant à lui, s'enferme dans un idéal impossible. Obsédé par la transparence de sa nièce, il ne vit plus que par son appareil photo. Ses journées se condensent dans ces moments où Iris pose pour lui, séances d'une rare intensité pendant lesquelles il tente désespérément de capter l'essence de la vie. L'enfermement permet, dans ce cas-ci, le dévoilement. Alexandre doit plonger dans l'obscurité de sa chambre noire afin de réaliser que son entreprise est vaine. C'est également à la suite de plusieurs rituels d'enfermement que Julien peut envisager une relation nouvelle avec son père. Après avoir caché ses lettres dans plusieurs boîtes à chaussures et enterrés, au sous-sol, tous les objets qu'il a reçus de lui pour ses anniversaires, c'est par plusieurs objets emboîtés que Julien retrouvera, d'une certaine façon, son père. Celui qui l'a quitté alors qu'il n'était qu'un enfant. Celui qui lui écrivait des lettres à la main, en français, dans une langue faite de mots doux et d'expressions chaleureuses. Un père aimant, compréhensif, présent malgré la distance. D'une manière ou d'une autre, les objets que les personnages regardent ou manipulent leur évitent donc l'emprisonnement, ou du moins leur font prendre conscience qu'ils peuvent vivre hors de l'enfermement, qu'une relation saine est une relation qui se veut libre de toute contrainte.

Les objets sont également témoins de l'évolution des personnages à travers le temps. Ils ne symbolisent pas que des souvenirs que l'on accumulerait dans un grenier, mais témoignent d'un passé, d'un présent et donnent même des indices quant à l'avenir des personnages. Cette évolution se construit petit à petit, ce pour quoi chacun des objets s'avère tout particulièrement important dans *l'incipit* et dans *l'exicpit* des nouvelles. Moments charnières étant donné l'intensité et la densité du genre nouvellier, la clause, surdéterminée, fait bien souvent écho à l'amorce du texte. Dans *Cet imperceptible mouvement*, la symbolique des nouvelles se trouve dans certaines figures spatiales bien précises. Si l'oiseau empaillé de « L'envol du faucon » témoigne, au début de la nouvelle,

de la relation malsaine entre Jeanne et sa fille, son envol, trois pages plus loin, reflète un nouveau départ. Si la figure initiale du lit de la narratrice de « Vases communicants » signifie, au départ, une mort atroce, il est le siège, à la toute fin, d'une métamorphose imminente. Ce n'est pas non plus une coïncidence si Iris, dans la nouvelle éponyme, est omniprésente. Cette jeune fille qui, dans l'incipit, « passe lentement le bout de sa langue sur le rebord du verre » (*CIM*, p. 51), celle-là même qui « se jou[e] » (*CIM*, p. 62) d'Alexandre, contribuera, par sa patience, à faire comprendre à son oncle « [q]u'il n'y a rien d'autre à faire qu'à boire ces instants, lentement, ensemble, en pleine lumière » (*CIM*, p. 63).

De même, dans *Quand la pluie traverse les murs*, Luc découvre cette lumière grâce à deux objets qui le relie à son père. Dans « Tes couleurs », Luc, occupé à nettoyer la salle de bains, découvre derrière une armoire un vieux porte-journal en forme de tortue que son père lui avait offert comme cadeau de mariage. Dès qu'il aperçoit la tortue, première figure spatiale de la nouvelle, la salle de bains s'efface pour laisser place à une figure spatiale projetée – le jour où il a vu cette tortue pour la première fois :

J'ai froncé les sourcils, détaillé la chose. Elle était faite d'une infinité de petites pierres grises, polies. À certains endroits, tu y avais incrusté du verre. Du bleu pour les yeux, du vert sur la carapace. Tu as même osé mettre du rouge sur ses orteils, comme si les tortues pouvaient s'offrir une manucure¹³¹.

J'ai choisi de ne jamais nommer ni décrire le lieu du mariage, de fixer la focalisation sur la tortue jusqu'à la troisième figure spatiale superposée, tandis que Luc s'attèle au nettoyage du reptile de pierre. Cette activité le plonge dans ses souvenirs, dans le « chaos » (*QP*, p. 67) de l'atelier de son père. Ainsi, j'ai voulu expérimenter le glissement d'une

¹³¹ Maude Huard, *Quand la pluie traverse les murs suivi de L'objet comme figure spatiale à part entière dans Cet imperceptible mouvement d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, p. 66. Désormais, les références à ce mémoire seront indiquées par le sigle *QP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

figure spatiale concrète à une figure spatiale projetée. En fait, plusieurs figures spatiales projetées s'enchaînent ou se superposent dans ce souvenir : l'atelier, le bateau en vitrail blanc que Luc demande pour son dixième anniversaire et celui que lui offre son père quelques semaines plus tard :

Le bateau était multicolore. Les voiles étaient turquoise, la coque rouge et le mat, bleu.

— Mon gars, le blanc c'est drabe, on porte ça quand on se marie pis c'est toute. Tu n'avais pas compris que le blanc était une promesse de liberté, une toile encore vierge, pure, inimitable. Tu n'avais pas compris que l'œuvre dépend de celui qui la regarde (*QP*, p. 67-68).

Le porte-journal ramène ensuite Luc dans le présent un très court instant avant de susciter une dernière figure spatiale projetée : les funérailles du père de Luc dans une église anonyme. Dans l'optique d'explorer l'objet comme figure spatiale, j'ai composé cette figure spatiale de plusieurs objets : les vêtements des endeuillés, multicolores, selon les dernières volontés du défunt ; le costume blanc de Luc, celui-là même qu'il portait à son mariage ; mais surtout plusieurs vitraux, ceux de l'église, mais aussi ceux fabriqués, jadis, par le défunt. « Quand je me suis levé pour prononcer un mot en ta mémoire, j'ai traversé les faisceaux de lumière filtrés par tes vitraux. Mon costume blanc s'est taché de tes couleurs, celles-là mêmes que tu avais retenues pour confectionner la tortue : bleu, vert et rouge » (*QP*, p. 69). Puis, à la fin de son hommage, Luc lève une dernière fois les yeux vers les vitraux de son père. C'est à ce moment qu'il l'aperçoit, son « bateau multicolore, celui de [s]es dix ans » (*QP*, p. 69). Il est tel que dans son souvenir, à un détail près : le drapeau blanc au sommet du mat.

Tu avais dû l'ajouter, tout de suite après me l'avoir donné ou alors plusieurs années plus tard en guise de trêve, de cessez-le-feu. / Un drapeau. Blanc, pur,

encore vierge. / Je l'aurais contemplé des heures. J'aurais oublié les funérailles, le curé, la famille. Juste toi et moi dans le blanc de ce drapeau. Dans ta lumière (*QP*, p. 69-70).

J'ai donc tenté de mettre à l'épreuve mes deux hypothèses de recherche dans « Tes couleurs ». Les objets, en plus d'être la synecdoque des lieux qui les contiennent, mettent également en lumière, à la manière de *Cet imperceptible mouvement*, le présent du personnage tout en éclairant son passé et son avenir. Les multiples figures spatiales projetées montrent pourquoi Luc aime autant le blanc, détail que j'ai disséminé dans le roman par nouvelles (« Les étoiles se cachent au cœur des pommes », « La pancarte », « Le poids de la pluie »). La tortue qui, dans l'*incipit*, laisse entrevoir une relation trouble entre Luc et son père mène, de souvenir en souvenir, à un objet de l'enfance de Luc : le bateau en vitrail, celui qui, vingt ans plus tard, malgré l'absence du père, permettra une réconciliation de l'ordre de celle que vit Julien et son père dans « Le colis de Kyoto ».

Ce n'est pas que le regard des personnages qui s'attarde sur les objets dans *Quand la pluie traverse les murs*. L'analyse de la polysensorialité chez Aude (tout particulièrement dans « Tout est ici ») m'a permis de me poser des questions sur l'importance que revêtent les sens dans le genre nouvellier. Mes personnages, comme ceux de *Cet imperceptible mouvement*, concentrent la plupart de leurs sens sur les objets qu'ils chérissent, et non sur le lieu qu'ils investissent. Certains sens peuvent même structurer l'ensemble de certaines nouvelles. C'est le cas du texte « Après la pluie », que j'ai choisi d'organiser autour du toucher de Philippe. Dans cette nouvelle, Philippe s'installe dans un parc, un jour de pluie, afin de sentir l'eau sur sa peau. J'ai voulu, encore une fois, que la narration, qui alterne entre la focalisation externe et la focalisation interne grâce aux insertions en italique, se concentre sur les objets : les bottes de pluie de Philippe, son sac à dos, son imperméable. Or, l'obsession de Philippe – ce désir profond que la pluie le traverse – m'a vite menée à considérer son corps comme une figure spatiale à part entière, comme l'est le corps d'Iris

dans la nouvelle éponyme, chez Aude. Le lecteur n'y a d'abord accès que par bribes : ses cheveux, son dos, ses bras, tous dissimulés sous son manteau. Rapidement, Philippe décide d'enlever son imperméable puis son chandail dans l'espoir de ressentir quelque chose d'exceptionnel, dans l'espoir de voir l'eau pénétrer ses veines. Philippe sent la pluie « l[é]ch[er] ses paumes, ses poignets, ses avant-bras » (*QP*, p. 49). Malgré tous ses efforts, ses veines restent toutefois « intactes » (*QP*, p. 50), la pluie ne le traverse pas, ce qui le déçoit profondément. Cet épisode le marque à un point tel que la pluie l'obsédera, le menant, dans « Le poids de la pluie », au gouffre de la folie.

Une folie obsessionnelle habite aussi le personnage de la mère, Doriane. Dans « La ballerine », Doriane, obnubilée par la ballerine qui danse sur l'air de *Over the rainbow* dans sa boîte à musique, ne voit pas sa fille, Anaïs, qui tente par tous les moyens d'attirer son attention. Cette boîte à musique constitue la figure spatiale principale de la nouvelle. Doriane en remonte la manivelle sans cesse afin que la mélodie ne s'arrête jamais, la dépose sur son ventre afin de ressentir chaque cliquetis du mécanisme. Encore une fois, suivant le critère polysensoriel de la géocritique, j'ai tenté d'orienter tous les sens du personnage sur cet objet bien précis afin que sa chambre à coucher s'efface. J'ai évité de décrire cette pièce pour plutôt me concentrer sur la boîte à musique :

La boîte à musique bute sur la dernière note. Un do. Il s'étire pendant quatre temps. / Doriane n'a jamais entendu la mélodie autrement : un défaut de fabrication. Le mécanisme de la boîte à musique s'enraye chaque fois. [...] La ballerine, autrefois droite et fière, danse de travers. Le miroir incrusté à l'intérieur du couvercle est fendu au centre. Il déforme tout (*QP*, p. 26).

Cette description s'avère particulièrement importante dans la mesure où j'ai cherché à construire cette nouvelle de manière analogique, exactement comme « L'envol du faucon ». Anaïs, après s'être étendue auprès de sa mère, après lui avoir posé plusieurs questions sur sa boîte à musique, tente finalement d'attirer son regard en dansant, ce qui mène à une

figure spatiale analogique. Anaïs souhaite devenir une ballerine à son tour, pour que sa mère, qui n'a d'yeux que pour celle qui tourne dans la boîte à musique, lui accorde l'attention qu'elle lui réclame. Elle s'installe donc devant les portes-miroirs de la garde-robe et « enchaîne toutes les positions qu'elle connaît » (*QP*, p. 28). Or, puisqu'en dansant droit, elle n'arrive pas à piquer la curiosité de sa mère, Anaïs décide d'agir comme la ballerine de plastique : danser de travers. L'analogie se poursuit. Elle reproduit chacune des positions dans un axe brisé, s'effondre au sol, puis recommence tandis que Doriane remonte encore la manivelle, sans un mot ni un regard pour sa fille. Se développe ainsi, entre la mère et la fille, une incommunicabilité insurmontable de l'ordre de celle que vit Julien avec son père dans « Le colis de Kyoto ». Contrairement à Julien, qui a l'opportunité de rétablir le contact avec son père, Anaïs réalise qu'elle n'obtiendra jamais l'attention de sa mère, malgré tous ses efforts, parce que ce qui attire Doriane, ce n'est pas tellement cette ballerine, mais plutôt le son que produit la boîte à musique¹³².

Ce n'est qu'une fois que la mélodie l'a pénétrée¹³³ que Doriane accepte de se défaire de sa boîte à musique. Dès lors, dépourvue de cet objet qui lui sert d'échappatoire, Doriane se voit telle qu'elle est : « Ses mains pendantes le long des hanches. Ses épaules affaissées. Sa mâchoire crispée » (*QP*, p. 29). Par conséquent, l'analogie entre la ballerine et Anaïs se propage au corps de la mère, qui représente, à son tour, une figure spatiale en soi. Telle la ballerine courbée, le corps de Doriane a subi les ravages du temps. Privée de la mélodie de la boîte à musique, Doriane perd tous ses repères. Elle hallucine, croit voir, derrière son reflet, la ballerine courbée. Dans ces conditions, elle tente de ramener, en chantant, le monde compris dans la boîte à musique, mais sans la ligne mélodique, elle est perdue : « Doriane chante la berceuse. Jusqu'au dernier mot. *True*. Elle le répète. *True, true, true*.

¹³² La musique est un autre point qui rapproche Doriane de son fils. Philippe aime chanter, tout comme sa mère, ce pourquoi plusieurs chansons rythment les nouvelles dans lesquelles il évolue : « 8 secondes » des Cowboys fringants dans « Le temps d'une mésange », « Les sourires sont rares » de Koriass dans « Les éléphants » et « Le fou de l'île » de Bernard Adamus dans « Le poids de la pluie ».

¹³³ Voilà un autre détail reliant la mère et le fils. Ils cherchent tous deux une sensation bien particulière : se sentir habités par quelque chose qui leur est extérieur.

Elle recommence la chanson. Cette fois, il n'y a qu'un seul mot. Une seule note » (*QP*, p. 29). Doriane s'enraye, exactement comme la boîte à musique. L'analogie se poursuit à la figure spatiale suivante, superposée, alors que Doriane tente de devenir, comme l'a fait sa fille avant elle, une ballerine : « Elle fait une révérence au miroir, puis elle tourne sur elle-même en maintenant le do. Longtemps. Jusqu'à ce que son air s'épuise » (*QP*, p. 29).

Le corps de Doriane, qui n'était au départ qu'affecté par le temps, se transforme ainsi, littéralement, en une prison, comme celui de la narratrice de « Vases communicants ». Elle est étendue sur le sol, incapable de bouger, comme la ballerine de plastique lorsqu'on referme sur elle le couvercle de la boîte à musique. Quand elle recommence à chanter, « elle ne se souvient que du dernier mot. *True*. Une syllabe prononcée sans le souci de la note » (*QP*, p. 29). L'analogie se termine avec la dernière figure spatiale de la nouvelle, également analogique, au moment où Doriane devient, symboliquement, la boîte à musique. Elle prend sa gorge, qui n'émet plus qu'une plainte intolérable, pour la manivelle et tente d'en faire sortir une jolie mélodie. « Elle serre, fort. Jusqu'à étouffer le son » (*QP*, p. 30). La boîte à musique est donc à la fois une promesse de liberté pour Doriane et un piège qui se referme sur elle sitôt que le son s'étouffe. Cette boîte lui permet de s'évader de son corps, de sa folie – comme les cartes permettent aux prisonniers de « Tout est ici » de s'échapper de leur prison – tout en lui rappelant qu'elle est cette ballerine, courbée par le temps, prisonnière d'une mélodie qui s'enraye, qui ne se termine jamais.

En définitive, l'écriture du roman par nouvelles *Quand la pluie traverse les murs* me mène à la même conclusion que l'analyse de *Cet imperceptible mouvement* : parce qu'il a des contours plus définis, parce qu'il est plus petit qu'un lieu et donc plus facilement descriptible, l'objet constitue une figure spatiale idéale pour la nouvelle. Les rapports

analogiques entre objet et personnage¹³⁴ instaurent une relation dynamique dans laquelle l'objet s'avère la métonymie du personnage et vice-versa. L'objet, qui permet aux personnages de s'épanouir à travers l'épreuve de l'enfermement, symbolise ce qu'est le personnage, mais aussi ce qu'il a été ou ce qu'il sera. Au cœur de la plupart des figures spatiales de *Cet imperceptible mouvement* et de *Quand la pluie traverse les murs*, qu'elles soient concrètes ou projetées, l'objet révèle à la fois l'instant et la durée. En ce sens, il serait, à mon avis, une figure spatiale tout indiquée pour le roman par nouvelles. Si chacune des nouvelles de *Quand la pluie traverse les murs* saisit un instant de la vie d'un de mes personnages, la structure qui les englobe construit une histoire dans laquelle les personnages évoluent. Voilà, selon Kiev Renaud, « [l]a clé de cet étrange objet qu'est le "roman par nouvelles" [...] [:] un récit sous la forme de nouvelles (*par nouvelles* : comme si chaque nouvelle constituait un épisode), plus ou moins dépendantes par leur participation à une même intrigue¹³⁵ », et cette intrigue « animant la somme des textes concernant surtout les relations entre les personnages, qui évoluent entre chaque réapparition¹³⁶. »

Bien sûr, *Cet imperceptible mouvement* n'est pas, à proprement parler, un roman par nouvelles. Toutefois, selon Claudine Potvin, « [c]'est sous forme de scène-éclair, de flash, de répétitions, d'obsessions, d'images, de motifs, que le texte se donne dans *Cet imperceptible mouvement*. Écriture qui ne se situe pas dans le fragmentaire toutefois car ces images textuelles finissent par créer un tableau et une vision homogènes sinon uniformes. » (*ME*, p. 862) Au-delà du genre, le recueil de nouvelles d'Aude et mon roman par nouvelles

¹³⁴ Plusieurs autres rapports analogiques s'instaurent entre objets et personnage ou encore entre certains objets dans mon roman par nouvelles : le sapin de Noël rabougri et le père qui vieillit dans « Les étoiles se cachent au cœur des pommes » ; l'assiette d'Anaïs qu'elle soulève au-dessus de sa tête pour attirer l'attention de son père, comme elle le fait avec sa pancarte de brigadière dans « La pancarte » ; la balle de baseball qui se confond avec la mésange dans l'*excipit* de « Le temps d'une mésange », révélant le côté rêveur de Philippe, bien plus fasciné par ce qui se passe dans le ciel que par les directives de son père ; Anaïs et son efface-tache qui ne ressemble à aucune autre, qui la représente, à la fois effacée et en quête d'unicité.

¹³⁵ Kiev Renaud (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre suivi du texte de création* Notes sur la beauté, ouvr. cité, p. 29.

¹³⁶ Kiev Renaud (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre suivi du texte de création* Notes sur la beauté, ouvr. cité, p. 27.

partagent plusieurs caractéristiques indéniables : la « banalité », que la nouvelle a, selon Bouchard, « légitimé¹³⁷ » ; les pointes d'onirisme, qui dévoile ce qui ne saurait être dit autrement ; mais surtout ces « lieux “autres¹³⁸” » que l'écriture nouvelle fait surgir, ces objets qui agissent comme des figures spatiales à part entière. Après tout, comme le dit si bien Belleau, « [f]aire court, c'est vraiment faire *autre chose*¹³⁹. »

¹³⁷ « La nouvelle est un « genre littéraire qui, d'une certaine manière, a légitimé la banalité (ou ce qui paraît tel) ». Emmanuel Bouchard (2013), « "Le contour des choses" : lectures de l'objet dans *Les yeux des autres* de Michèle Péroquin », art. cité, p. 252.

¹³⁸ Christiane Lahaie (2011), « Les figures spatiales évanescentes de la nouvelle québécoise contemporaine », art. cité, p. 30.

¹³⁹ André Belleau (1986), « Pour la nouvelle », *Surprendre les voix*, ouvr. cité, p. 68.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Corpus étudié

Aude (1997), *Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ éditeur, 117 p.

Corpus secondaire

Aude (1997 [1979]), *La chaise au fond de l'œil*, Montréal, XYZ éditeur, 159 p.

Aude (2007), *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Montréal, XYZ éditeur, 107 p.

Aude (2012), *Éclats de lieux*, Montréal, Lévesque éditeur, 139 p.

BARBEAU-LAVALLETTE, Anaïs (2010), *Je voudrais qu'on m'efface*, Montréal, Hurtubise, 179 p.

JACOB, Suzanne (1998), *Parlez-moi d'amour*, Montréal, Boréal, 120 p.

LAHAIE, Christiane (1996), *Insulaires*, Québec, L'Instant même, 126 p.

LAHAIE, Christiane (2002), *Hôtel des brumes*, Québec, L'Instant même, 107 p.

LOISELLE, Fannie (2011), *Les enfants moroses*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 147 p.

MASSICOTTE, Sylvie (1993), *L'œil de verre*, Québec, L'Instant même, 115 p.

PÉLOQUIN, Michèle (2004), *Les yeux des autres*, Montréal, XYZ éditeur, 144 p.

RICHARD, Lyne (2009), *Il est venu avec des anémones*, Montréal, Québec Amérique, 181 p.

TURCOTTE, Élise (1991), *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 227 p.

RÉFÉRENCES

Sur Aude

[s.a] (1987), « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, p. 60-69.

ASSELIN, Pierre-Luc (2010), *Le dôme (nouvelles) suivi de L'espace narratif et l'évolution identitaire des personnages dans Cet imperceptible mouvement de Aude*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 118 p.

AUDE (2006), « Autoportrait transgénique », *Lettres québécoises*, n° 124, p. 6-7.

BERSIANIK, Louky et coll. (1982), « Pourquoi j'écris », *Québec français*, n° 47, p. 30-33.

BRULOTTE, Gaëtan (2001), « Cartographie de la nouvelle québécoise », *LittéRéalité*, vol. 13, n° 2, p. 59-85.

CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette (Aude) (1985), « Comme des épices en vrac, l'Orient dans ma tête », *Liberté*, vol. 27, p. 49-53.

DÉRY, Maude (2010), *Sur le fil suivi de La rencontre du langage et de l'émotion dans la nouvelle intimiste québécoise contemporaine ; le cas de Cet imperceptible mouvement d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 120 p.

DESLAURIERS, Camille (2003), *Femme-Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 437 p.

DESLAURIERS, Camille (2013), « Représenter l'espace du dedans : réversibilité cadre/personnage et fonction sémiotique de la description dans le recueil *Cet imperceptible mouvement* », dans AUDET, René et Philippe MOTTET (dir.), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, p. 91-116.

DESMEULES, Georges (1997), « Traitements symbolistes du corps », *Québec français*, n° 107, p. 84-86.

LAHAIE, Christiane (2011), « Représentations du jardin chez Aude et Hugues Corriveau : non-lieu ou entre-lieu ? », *Projets de paysage*, [En ligne], URL :

http://www.projetsdepaysage.fr/fr/representations_du_jardin_chez_aude_et_hugues_corrive_au_non_lieu_ou_entre_lieu.

LAPALME, Marie-Claude (2010), *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le "réel" : L'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 441 p.

LEMIEUX, Joanie (2014), *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?, suivi de Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 191 p.

LORD, Michel (1988), « Aude. L'écriture de la singularité », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, p. 65-72.

LORD, Michel (1988), « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, p. 73-76.

LORD, Michel (1997), « Émotion, invention et irrévérence », *Lettres québécoises*, n° 87, p. 33-34.

LORD, Michel (1998), « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », *Québec français*, n° 108, p. 79-82.

LORD, Michel (2006), « Aude : Être et naître par l'écriture », *Lettres québécoises*, n° 124, p. 8-11.

LORD, Michel (2006), « Aude : faire éclater les frontières du réel », *Lettres québécoises*, n° 124, p. 12-13.

LORD, Michel (2013), « Aude (1947-2012) », *Québec français*, n° 168, p. 10.

TREMBLAY, Mylène (2007), « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l'extatique et l'esthétique dans *La Virevolte* de Nancy Huston et *Cet Imperceptible Mouvement* d'Aude », dans MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 85-98.

POTVIN, Claudine (1999), « Les masques de l'écriture : *Cet imperceptible mouvement* de Aude », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, n° 4, p. 861-871.

THÉRIAULT, Marie José (1987), « Un livre pour tester la conscience », *Lettres québécoises*, n° 47, p. 30-32.

VIGNES-MOTTET, Sylvie (2005), « *Cet imperceptible mouvement d'Aude : Délicats sismogrammes* », dans MOTTET, Philippe et Sylvie VIGNES-MOTTET (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Littératures n° 52), p. 145-159.

VIGNES-MOTTET, Sylvie (2005), « Entretien avec Aude », dans Philippe Mottet et Sylvie Vignes-Mottet (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Littératures n° 52), p. 180-183.

VAUTHIER, Éric (2005), « La cruauté chez les nouvellistes québécoises de la fin du XX^e siècle », dans MOTTET, Philippe et Sylvie VIGNES-MOTTET (dir.), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Littératures n° 52), p. 53-69.

WHITFIELD, Agnès (1997), « Traduire l'étrangeté : de quelques nouvelles de Aude et de Daniel Gagnon », dans LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, p. 91-106.

Sur l'espace et la géocritique

ALLARD, Jacques et coll. (2002), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene, 487 p.

ASSELIN, Guillaume (2010), « Lire l'espace », *Spirale*, n° 230, p. 47-49.

AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 149 p.

AURAIX-JONCHÈRE, Pascale et Alain MONTANDON (dir.) (2004), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 347 p.

BACHELARD, Gaston, (1970 [1957]), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 214 p.

BÉDARD, Mario (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, p. 49-74.

BÉDARD, Mario et Christiane LAHAIE (2008), « Géographie et littérature : entre le *topos* et la *chôra* », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 391-397.

BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 294 p.

BOUCHARD, Pierre-Olivier (2013), « Lecture et écriture de l'objet : La géographie imaginaire chez Balzac et Butor », *Études littéraires*, vol. 44, n° 1, p. 133-144.

BOUVET, Rachel et coll. (2003), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota Bene, 306 p.

BOYER, Marc (2004), *L'espace et le fantastique : Étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hughes Corriveau et de Carmen Marois*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 146 p.

BROSSEAU, Marc (2008), « L'espace littéraire en l'absence de description : Un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 419-437.

BROSSEAU, Marc et Micheline CAMBRON (2003), « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, p. 525-547.

CHIRON, Éliane et Claire AZÉMA (dir.) (2004), *L'objet et son lieu : actes du colloque L'objet et son lieu, 15 décembre 2001*, Paris, Publications de la Sorbonne, 230 p.

FOUGÈRE, Éric (2011), *La littérature au gré du monde : espace et réalité de Cervantes à Camus*, Paris, Classiques Garnier, 228 p.

GAULIN, Michel (2010), « Robert Vigneault, Rainier Grutman et Christian Milat, Christiane Lahaie », *Lettres québécoises*, n° 140, p. 44-45.

GRANGER, Gilles-Gaston (1999), *La pensée de l'espace*, Paris, Éditions Odile Jacob, 238 p.

GUILLEBAUD, Jean-Claude (2000), *L'esprit du lieu*, Paris, Arléa, 157 p.

DI MÉO, Guy (dir.) (1996), *Les territoires du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 207 p.

KAINE, Élisabeth (2002), « Les objets sont des lieux de savoir », *Ethnologies*, vol. 24, n° 2, p. 175-190.

LAFOREST, Daniel (2010), « Une brique à valeur de fanal », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 104, p. 86-91.

LAHAIE, Christiane (2008), « Entre géographie et littérature : La question du lieu et de la mimèsis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 439-451.

LAHAIE, Christiane (2009), *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même, 456 p.

LAHAIE, Christiane (2011), « Les figures spatiales évanescences de la nouvelle québécoise contemporaine », *Québec français*, n° 160, p. 30-33.

LAHAIE, Christiane (2013), « Le paysage dans la nouvelle québécoise », *Québec français*, n° 169, p. 40-43.

LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, p. 111-121.

LAROCHE, Maximilien (1973), « Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, p. 167-182.

LEFEBVRE, Henri (1974), *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 485 p.

MICOUD, André et Marc ABÉLÈS (1991), *Des hauts-lieux : la construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 133 p.

NEPVEU, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 270 p.

PIAGET, Jean et Bärbel INHELDER (1972), *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 574 p.

PRAT, Michel (2002), *Auteurs, lieux et mythes*, Paris, L'Harmattan, 256 p.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire (2002), *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 178 p.

TALLY, Robert (2013), *Spatiality*, London, Routledge, 171 p.

WEISGERBER, Jean (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 265 p.

WESTPHAL, Bertrand (dir) (2000), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 311 p.

WESTPHAL, Bertrand et coll. (2003), *Littérature et espaces : actes du XXX^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, SFLGC, Limoges, 20-22 septembre 2001*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 668 p.

WESTPHAL, Bertrand (2007), *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 278 p.

ZIETHEN, Antje (2013), « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, p. 3-29.

ZIETHEN, Antje et coll. (2013), « Lire le texte et son espace : Une introduction », *Arborescences*, n° 3, p. 1-6.

Sur la nouvelle, le recueil de nouvelles et le roman par nouvelles

ALLUIN, Bernard et François SUARD (1990), *La nouvelle : définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 224 p.

ANDRÈS, Philippe (1998), *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 188 p.

AUBRIT, Jean-Pierre (2002 [1997]), *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 191 p.

AUDE (1987), « Question de genre », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 11, p. 3.

AUDET, Marie-Claude (2005), *Arrêtez de pleuvoir, nouvelles, suivi de, Le personnage de nouvelles : prisonnier de son espace ?*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 131 p.

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

AUDET, René (1998), « La nouvelle au pluriel : le recueil », *Québec français*, n° 108, p. 74-78.

AUDET, René (1998), *Au-delà des frontières textuelles : Le recueil de nouvelles et sa lecture hypertextuelle*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 87 p.

AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene, 159 p.

AUDET, René (2003), « Logiques du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », dans LANGLET, Irène (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 213-222.

AUDET, René (2005), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 273 p.

AUDET, René (2010), « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 1, p. 13-26.

AUDET, René et Philippe MOTTET (dir.) (2013), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, 433 p.

BAETENS, Jan (2003), « Discohérence et mise en recueil », dans LANGLET Irène (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 135-140.

BEAUDOIN, Daniel et Francis FAVREAU (1990), « La nouvelle ? Qu'est-ce que c'est ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 22, p. 77-83.

BEAUMIER, Jean-Paul (2001), « Le recueil de nouvelles : brochette ou creuset ? », dans LAHAIE, Christiane et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, p. 75-84.

BÉLISLE, Jacques (1985), « La nouvelle, genre sans règles fixes ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. 1, n° 2, p. 71-73.

BELLEAU, André (1986), « Pour la nouvelle », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, p. 65-68.

BIRON, Michel (2004), « Un sous-genre hybride : la nouvelle romanesque », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1, p. 125-130.

BLANC, Jean-Noël (1995), « Pour une petite histoire du “roman par nouvelles” et de ses malentendus », dans Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, Québec/Dole/Echtermach, L'instant même/Canevas/Phi, p. 173-178.

BOIVIN, Aurélien (1998), « La nouvelle », *Québec français*, n° 108, p. 61.

BOIVIN, Aurélien (2011), « La nouvelle québécoise : Présentation », *Québec français*, n° 160, p. 19.

BORDELEAU, Francine (1997), « Sur le front de la nouvelle », *Lettres québécoises*, n° 87, p. 14-17.

BOUCHARD, Emmanuel (2013), « “Le contour des choses” : lectures de l'objet dans *Les yeux des autres* de Michèle Péloquin », dans AUDET, René et Philippe MOTTET (dir.), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, p. 251-270.

BOUCHER, Jean-Pierre (1992), *Le recueil de nouvelles : études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 216 p.

BRULOTTE, Gaëtan, « En commençant par la fin », dans WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM, (dir.) (1993), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, p. 93-102.

BRULOTTE, Gaëtan (1996), « De l'écriture de la nouvelle », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 47, p. 65-93.

BRULOTTE, Gaëtan (2009), « Cent ans de révolte dans la nouvelle québécoise », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 99, p. 63-83.

BRULOTTE, Gaëtan (2002), « Espace et sexuation dans la nouvelle québécoise contemporaine », dans ALLARD, Jacques et coll., *Sexuation, espace, écriture : La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene, p. 117-137.

BRULOTTE, Gaëtan (2010), *La nouvelle québécoise. Essai*, Montréal, Hurtubise, 335 p.

BRULOTTE, Gaëtan (2011), « Une lecture de la nouvelle québécoise : parcours temporel », *Québec français*, n° 160, p. 20-24.

CARPENTIER, André (1987), « Réflexions sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, p. 36-38.

CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM, (dir.) (1993), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, p. 35-48.

CARPENTIER, André et Denis SAUVÉ (2006), « Le recueil de nouvelles », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Québec, Fides, p. 11-36.

CARPENTIER, André (2007), *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, 159 p.

COLEMAN, Patrick (1987), « L'évolution de la nouvelle au Québec », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 10, p. 61-69.

ENGEL, Vincent (dir.) (1995), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle. Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, Québec/Dole/Echtermach, L'instant même/Canevas/Phi, 270 p.

ÉVRARD, Franck (1997), *La nouvelle*, Paris, Éditions du Seuil, 62 p.

GALLANT, Janine et coll. (2007), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, 268 p.

GALLAYS, François et Robert VIGNEAULT, (dir.) (1996), *La nouvelle au Québec*, Québec, Fides, 264 p.

GAULIN, Michel (1998), « Considérations sur le genre narratif bref », *Lettres québécoises*, n° 89, p. 45-47.

GODENNE, René (1995), *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 178 p.

GODENNE, René (2005), *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Éditions Slatkine, 462 p.

GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUEZ (2006), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 156 p.

GROJNOWSKI, Daniel (2000), *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 210 p.

GRZYBOWSKA, Aleksandra (2013), « La substantifique moelle des personnages dans les nouvelles de Suzanne Jacob », dans René AUDET et Philippe MOTTET (dir.), *Portrait d'une pratique vive, La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota Bene, p.119-145.

HUFFMAN, Shawn « L'enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette », dans Michel LORD et André CARPENTIER, (dir.) (1997), *La nouvelle québécoise au XXe siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, p. 74.

ISSACHAROFF, Michael (1976), *L'espace et la nouvelle : Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, Paris, Josée Corti, 120 p.

LAHAIE, Christiane (1998), « La nouvelle : Théories et pratiques de l'écriture », *Québec français*, n° 108, p. 62-64.

LAHAIE, Christiane (2007), « Le recueil de nouvelles : paysage inachevé ou inachevable ? », dans GALLANT, Janine et coll., *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, p. 21-28.

LAHAIE, Christiane et Nathalie WATTEYNE (2001), *Lecture et écriture : une dynamique : objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, 277 p.

LANGLET, Irène (dir.) (2003), *Le recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 333 p.

L'HÉRAULT, Marie-Josée (2000), *Taiko, suivi de, Du recueil de nouvelles au quasi-roman*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 148 p.

LORD, Michel (1987), « Les genres narratifs brefs : Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, p. 30-34.

LORD, Michel (1987), « Bibliographie de la nouvelle littéraire québécoise », *Québec français*, n° 66, p. 42.

LORD, Michel (1993), « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM, (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, p. 49-61.

LORD, Michel (1995), « La nouvelle dans toutes ses impuretés », *Lettres québécoises*, n° 79, p. 29-30.

LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.) (1997), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, 161 p.

LORD, Michel (2000), « Un quart de siècle en nouvelles », *Lettres québécoises*, n° 100, p. 35-36.

LORD, Michel (2009), *Brèves implosions narratives : la nouvelle québécoise, 1940-2000*, Québec, Éditions Nota bene, 338 p.

LORD, Michel (2010), « Au cœur de toutes les renaissances, une traversée de la matière fictive : la longue histoire des genres narratifs brefs en France », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 102, p. 65-78.

LORD, Michel (2011), « La nouvelle québécoise du troisième millénaire naissant : territoire de la québécitude en marche », *Québec français*, n° 160, p. 25-29.

LOUVEL, Liliane et Danièle BERTON (dir.) (1997), *L'Incipit*, Poitiers, La licorne (UFR Langues Littératures : Maison des sciences de l'homme et de la société), 361 p.

LOUVEL, Liliane et Claudine VERLEY (1993), *Introduction à l'étude de la nouvelle : littérature contemporaine de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 250 p.

MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.) (2007), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 277 p.

MAUGHAM, W. Somerset (1998), *L'art de la nouvelle*, Monaco, Éditions du Rocher, 99 p.

MINELLE, Cristina (2010), *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même, 238 p.

MOTTET, Philippe et Sylvie VIGNES-MOTTET (dir.) (2005), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Littératures n° 52), 273 p.

OZWALD, Thierry (1996), *La nouvelle*, Paris, Hachette, 191 p.

PARATTE, Henri-Dominique (1993), « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs », dans WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, p.15-33.

PELLERIN, Gilles (1997), *Nous aurions un petit genre*, Québec, L'Instant même, 217 p.

PELLERIN, Gilles (2003), *Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle*, Québec, L'Instant même, 282 p.

PELLERIN, Gilles (2010), « Influence argentine sur la nouvelle québécoise », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 120, p. 67-73.

POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT (2000), *Le bref et l'instantané : à la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans (Ontario), Éditions David, 236 p.

RENAUD, Kiev (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre suivi du texte de création* Notes sur la beauté, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 105 p.

RICARD, François (1976), « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, p. 113-133.

SAINT-GELAIS, Richard (2003), « Le roman saisi par la logique du recueil », dans LANGLET, Irène (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 223-235.

TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans CARMIGNANI, Paul (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 9-78.

Travaux de l'équipe d'accueil FORELL — Formes et représentations en littérature et linguistique (1993), *De la brièveté en littérature*, Poitiers, URF de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 191 p.

TREMBLAY, Nicolas (2011), « La nouvelle : forme fragmentaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 105, p. 85-91.

WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.) (1993), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, 226 p.

