

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

L'HALEINE DE LA CARABOSSE

SUIVI DE

**TRANSMISSIONS « FABULEUSES », CONTES ET INVRAISEMBLANCES DANS
LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES DE GAÉTAN SOUCY
ET *L'OGRE DE GRAND REMOUS* DE ROBERT LALONDE**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en Lettres

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

PAR

©Marise Belletête

23 mai 2012

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.

Composition du jury :

Claude La Charité, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Kateri Lemmens, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Frances Fortier, codirectrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Alain Beaulieu, examinateur externe, Université Laval

Andrée Mercier, examinatrice externe, Université Laval

Dépôt initial le 6 décembre 2011

Dépôt final le 23 mai 2012

REMERCIEMENTS

Quelques mots pour exprimer ma gratitude envers tous ceux qui m'ont guidée et épaulée, de près ou de loin, durant la rédaction de ce mémoire. Merci à mon copain Michel pour ses conseils et sa patience. Merci aussi à mes amis et à ma famille qui m'ont encouragée dans la poursuite de ce travail de recherche-crédation. Je remercie également tous les professeurs qui m'ont apporté une aide précieuse, en particulier mesdames Frances Fortier et Kateri Lemmens. Grâce à vous, j'ai pu garder le souffle nécessaire pour parvenir à l'aboutissement de ce projet de longue *haleine*...

Je tiens aussi à souligner l'appui financier du CRSH reçu durant mon cheminement à la maîtrise qui m'a permis de me consacrer à ce projet.

AVANT-PROPOS

Tant sous ses formes orales que sous ses formes écrites, le conte semble, encore aujourd'hui, exercer un fort pouvoir de fascination, ne cessant d'innover par les phénomènes de réécriture, de réappropriation et de subversion, plusieurs projets de création qui se nourrissent et s'inspirent de ce matériau fécond et ancien, voire mythique. Jean Bellemin-Noël, dans *Les contes et leurs fantasmes*, estime que « les contes partagent avec les mythes et les légendes la particularité d'être des histoires exemplaires que les sujets utilisent comme des canevas », tel « un schéma dynamique susceptible de reproductions personnelles plus ou moins fidèles » (Bellemin-Noël, 1994 : 13). Il n'est donc pas étonnant qu'ils se retrouvent sous diverses formes sous la plume des écrivains qui les remanient et les intègrent à de nouvelles histoires, ce matériau offrant à l'écriture une possibilité de combinaisons presque infinie¹, telle une « vaste "machine à conter" qu'il suffirait de savoir faire fonctionner pour donner lieu à un trésor quasi inépuisable d'histoires, de variantes ou de motifs » (Demers et Gauvin, 1976 : 5).

S'inscrivant dans un certain phénomène de retour au conte, plusieurs créations artistiques dévoilent ainsi les liens qui les unissent à ce riche bagage, souvent accumulé durant l'enfance. Ce regain d'intérêt, que Jeanne Demers, dans son ouvrage *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, décrit comme « une vague qui porte le conte dans toute la

¹ De plus, selon Claude Bremond, la structure même du conte est constituée de parties, de « pièces » permutables qui peuvent être reprises et échangées d'un conte à l'autre, se (ré)agencant sans cesse pour construire de nouvelles variantes du conte ou de nouveaux récits, ce qui redouble la mutabilité du conte. Claude Bremond appelle ce phénomène le « meccano du conte » : « Le conte se présente comme le jeu de meccano dans la caisse de jouets d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes, plus ou moins désassemblées, à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, bricole une nouvelle construction ». (Bremond, 1979 : 13)

Francophonie », prend des formes plurielles² et semble bien à l'œuvre dans la production littéraire québécoise contemporaine³.

En effet, on peut constater que les emprunts au domaine du conte viennent nourrir plusieurs autres genres littéraires, autant les romans policiers que les romans d'horreur, tout autant que les romans parodiques et humoristiques. En observant rapidement les sujets de quelques œuvres contemporaines, nous pouvons noter que le conte est au cœur d'une diversité de projets esthétiques qui se lancent, chacun à leur manière, dans le détournement ou la reprise de ces contes. On peut songer entre autres à la modernisation et à la subversion du conte du Petit Poucet qui devient *La fugue du petit Poucet* sous la plume de Michel Tournier (1979), ou encore à l'écrivain québécois Patrick Senécal dont la *Aliss* de son roman éponyme (2000), version « trash » d'Alice et de son Pays des Merveilles, se retrouve dans un univers gore et macabre, où le sang coule sous le règne d'une reine rouge nouveau genre. Ce roman repense le genre du conte, en font preuve quelques clins d'œil ironiques à la structure quelque peu forgée et « cliché » que peut prendre le déroulement d'une intrigue dans un conte, et il met en évidence la subversion de l'histoire originellement enfantine,

² Jeanne Demers retrace ainsi quelques événements artistiques importants reliés aux contes ayant eu lieu durant la dernière décennie, auxquels on pourrait en ajouter plusieurs s'étant déroulés après la publication de son ouvrage : « la pièce de théâtre de Patrick Quintal, *Baba Yaga*, qui emprunte à un conte russe; des performances multimédias comme "Les Légendes fantastiques de Drummondville"; un *Cendrillon*, dansé par les Grands Ballets canadiens; la série cinématographique *Shrek*; "Alice au pays des merveilles" au service de la mode dans le magazine *Vogue*; [le] film *Brothers Grimm*, réalisé par Terry Gilliam, qui détourne la vie des frères Grimm pour les faire prétendre protéger des villageois de créatures maléfiques; ou finalement, à Paris, l'exposition du photographe Gérard Rancinan intitulée " Il était une fois", qui revoit plusieurs contes de Perrault et de Grimm, du *Chat botté* à *Blanche-Neige*, les transformant en contes érotiques et cruels » (Demers, 2005 : 16-17).

³ Jeanne Demers précise encore : « Une institution prenait forme, du moins au Québec, avec l'organisation de stages; la tenue de tables rondes [...]; la formation d'une association de conteurs pour " la défense et la promotion du conte" ; la parution de publications variées dont *Le petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, de Jean-Marc Massie et le *Carnet d'une jeune conteuse*, de Renée Robitaille [...] » (Demers, 2005 : 14).

avec des intitulés de chapitres évocateurs, voire provocateurs, tels « La Reine Rouge ou Partouze monarchique pour sujets fidèles », « Chair et Bone ou La torture, en tant que quête métaphysique, commence toujours par un thé ». Dans le même ordre de désenchantement qui fait cohabiter le conte avec une intrigue plus noire, le roman de l'auteur Claro, *CosmoZ* (2010), pouvant être considéré comme une « anti-féerie » donne vie aux personnages du *Magicien d'Oz* et à son auteur L. Frank Baum dans le contexte apocalyptique d'une guerre mondiale.

Pour revenir à un cas de détournement de conte plus léger et humoristique, Victor-Lévy Beaulieu, dans son *Neigenoire et les sept chiens* (2007) a « québécoisé » à sa manière un conte populaire en le modernisant et en l'adaptant. D'autres auteurs se servent également du conte comme univers de base pour créer un univers débridé et fantastique propre à rassembler tous les personnages des contes de fées, comme *Fables*, qui est une bande dessinée de Bill Willingham, ou encore le livre et la série télévisée *Le 10^e royaume* par Kristine Kathryn Rusch et Dean Wesley Smith. Par ailleurs, des écrivaines françaises usent, quant à elles, des contes et de leurs personnages comme d'une « allégorie autobiographique » : Jeanne Demers cite à ce propos Christine Angot et son *Peau d'âne* (2003) ainsi que Catherine Millet, auteure de *Riquet à la houppe Millet à la loupe* (2003), où la matière des contes subit une réappropriation débouchant sur une (re)construction d'un récit de soi. Une autre utilisation audacieuse est celle d'Éric Chevillard, dans le *Vaillant petit tailleur* (2003) qui se décrit lui-même comme le véritable « auteur » du conte des frères Grimm, et propose donc une réflexion satirique sur l'autorité du conte qui est d'abord une création collective avant d'être une création individuelle.

D'autres font un usage plus subtil du conte, en empruntant ou parodiant sa structure, en mettant en scène un personnage de conteur, ou en citant à quelques reprises des passages clés d'un conte de leur choix, en faisant un clin d'œil dans le titre ou en plein cœur de

l'ouvrage, comme c'est le cas pour *La petite fille qui aimait trop les allumettes*⁴ de Gaétan Soucy et *L'Ogre de Grand Remous*⁵ de Robert Lalonde.

De plus, il faut également retenir que la littérature n'est pas le seul lieu qui s'abreuve de la vitalité des contes, mais qu'on peut aussi la retrouver dans la majorité des autres arts : théâtre, danse, cinéma, bande dessinée, musique et photographie⁶, par exemple, ce qui fait du conte un moteur puissant de créativité.

⁴ Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, [1998] 2000. Les renvois à ce roman seront désormais indiqués par la mention *La petite fille*, suivie du numéro de la page.

⁵ Robert Lalonde, *L'Ogre de Grand Remous*, Montréal, Boréal, [1992] 2000. Les renvois à ce roman seront désormais indiqués par la mention *L'Ogre*, suivie du numéro de la page.

⁶ Voir les travaux d'Annie Leibovitz dont ses photographies pour Disney (2008) ou encore la série de photographies de Lissy Laricchia « Get back in your book » (2010), mettant en scène des personnages provenant des différents contes de fées qui retournent dans leurs livres respectifs.

RÉSUMÉ

1.1 CRÉATION

Mon projet de création, *L'haleine de la Carabosse*, même s'il comporte plusieurs éléments provenant de l'univers des contes, s'inscrit en faux contre les finales heureuses constantes du genre; l'histoire racontée est tout sauf un conte de fées.

La structure joue sur l'alternance des voix de deux narrateurs principaux. Se côtoient les propos d'Ève, qui cherche à en apprendre plus sur le passé de ses parents, et les passages du précieux journal que son père William lui a légué. Ce dernier, souffrant d'Alzheimer, ne distingue plus la réalité de la fiction, ce qui en fait un narrateur confus, non fiable, un peu à l'image du père exubérant de *Big Fish* de Daniel Wallace, un conteur invétéré ne pouvant se satisfaire de la réalité et qui réinvente constamment sa vie, devenant peu à peu lui-même une fable, un mythe pour son fils : « À cet instant, mon père est devenu un être étrange, extravagant, à la fois jeune et vieux, mourant et nouveau-né. Mon père est devenu un mythe⁷. »

La narratrice tente de réécrire quelques moments marquants de sa vie et de celle de son père en s'inspirant des textes merveilleux, autant en empruntant directement la forme du conte qu'en intégrant à son récit des thématiques et des figures qui lui sont propres, de manière à ce que son histoire prenne une teinte fabuleuse et incroyable, devenant elle-même un conte au travers de tous ces contes. Au cours du récit, se retrouvent également trois passages indécidables, narrés de manière externe et rapportant l'aggravation de l'état

⁷ Daniel Wallace, *Big Fish: Roman aux proportions mythiques*, Paris, Éditions Autrement, 2004, p.5.

mental de William. De cette manière, je désire montrer que l'indécidabilité de la provenance de certains passages et la voix narrative problématisée assumée par une figure de narrateur conteur peuvent apporter un souffle neuf à la création.

Plus on avance dans le récit, plus le lecteur assiste à une érosion du « réel »; le monde des personnages se dissout peu à peu dans le fabuleux qui le déréalise jusqu'à ce que les contes aient pris possession de tout : de la forêt, des êtres, de leurs histoires. La finale est brouillée par le blanc qui gagne et tache les pages, par l'oubli et la confusion, en lien également avec les thématiques de la mémoire et de la folie qui s'inscrivent dans la diégèse. L'impossibilité de « dire », la douleur, la perte et la souffrance transforment l'espace fictionnel, tentant de combler les vides et les abîmes mémoriels par une (ré)écriture salvatrice.

1.2 ANALYSE

La partie analytique de mon mémoire porte sur des questions narratologiques appliquées au corpus québécois contemporain, tels que les romans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy et *L'Ogre de Grand Remous* (1992) de Robert Lalonde où la transmission narrative est problématisée, caractérisée par la présence de narrateurs impossibles, indécidables ou ambigus. Ce projet d'études s'inscrit en fait dans le cadre des recherches du groupe *Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain* (CRSH, 2009-2012), dirigé par Frances Fortier et Andrée Mercier.

J'y observe aussi les « filons » intertextuels innervant ces œuvres qui se rattachent à l'univers des contes merveilleux et s'en inspirent. Cette étude m'a permis de découvrir comment plusieurs écrivains construisent, soit par la présence de références aux contes, soit par l'emploi d'un narrateur empruntant les attributs et les fonctions du conteur, une fiction dont le pacte de vraisemblance est modifié.

La partie création permet de faire naître des échanges entre les observations faites durant la partie analytique et mon projet romanesque « L'haleine de la Carabosse », qui fait écho à cet univers « féérique » où l'on retrouve, entre autres, la construction narrative propre au narrateur conteur et la présence d'intertextes se rapportant aux contes merveilleux. Les éléments appartenant à la fiction ont permis d'enrichir la vision du monde de la narratrice et d'apporter un nouvel éclairage sur la vie des personnages, démontrant ainsi à quel point le récit fictionnel peut faire émerger de nouveaux aspects de la factualité, d'en dégager une nouvelle interprétation.

Mots clés : Narration non fiable; invraisemblance pragmatique; transmission narrative problématique; intertextualité; création.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	VII
AVANT-PROPOS	IX
RÉSUMÉ.....	XIII
1.1 CRÉATION.....	XIII
1.2 ANALYSE	XIV
TABLE DES MATIÈRES	XVII
L'HALEINE DE LA CARABOSSE	1
TRANSMISSIONS « FABULEUSES », CONTES ET INVRAISEMBLANCES DANS <i>LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES</i> DE GAÉTAN SOUCY ET <i>L'OGRE DE GRAND REMOUS</i> DE ROBERT LALONDE.....	59
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	61
CHAPITRE 1 LA PROBLÉMATISATION DE LA TRANSMISSION NARRATIVE	63
1.1 LE NARRATEUR NON FIABLE	66
1.2 LES NARRATEURS IMPOSSIBLES, INDÉCIDABLES ET AMBIGUS	70
1.2.1 NARRATEUR IMPOSSIBLE.....	71
1.2.2 NARRATEUR INDÉCIDABLE.....	72
1.2.3 NARRATEUR AMBIGU	73
1.3 NARRATRICE IMPOSSIBLE DANS <i>LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES</i> - ALICE ET LE MANUSCRIT ILLISIBLE	74
1.4 NARRATRICE AMBIGÜE DANS <i>L'OGRE DE GRAND REMOUS</i> DE ROBERT LALONDE - LE CAS D'ALINE, LA « SOUVENANTE » BOTTÉE.....	77

1.5	UNE POSTURE D'ÉNONCIATION SINGULIÈRE : SUR LES TRACES DU CONTEUR ..	81
CHAPITRE 2 DES CONTES ET DES ROMANS		85
2.1	QUELQUES MOTS SUR L'INTERTEXTUALITÉ ET LA TRANSTEXTUALITÉ.....	85
2.2	LECTURE DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES ET L'OGRE DE GRAND REMOUS	88
2.2.1	DES SIMILITUDES FRAPPANTES ENTRE LES UNIVERS ROMANESQUES.....	88
2.3	LA MÉMOIRE DU CONTE	91
2.3.1	<i>LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES</i> - ALICE, DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR ET DE LA BIBLIOTHÈQUE	92
2.3.2	<i>L'OGRE DE GRAND REMOUS</i> - ALINE-SCHÉHÉRAZADE, SUR LES TRACES DU PETIT POU CET ET DE L'OGRE.....	96
2.4	LES EFFETS DU GENRE DU CONTE SUR LA TRANSMISSION NARRATIVE.....	100
CONCLUSION GÉNÉRALE.....		103
2.5	LE SOUFFLE DU CONTE DANS L'HALEINE DE LA CARABOSSE	104
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES		109

L'HALEINE DE LA CARABOSSE

*Dans les livres,
les enfants cherchent les secrets des adultes.*

Réjean Ducharme, Le Nez qui voque

*La vie est un conte de fée qui perd ses pouvoirs magiques
lorsque nous grandissons.*

Robert Lalonde, Le Diable en personne

Une dernière histoire

Je n'avais jamais vu de paupières transpirer. Comme s'il s'agissait d'un effort insoutenable, le notaire, Monsieur Dugas, essuya le semblant de rosée qui s'était déposé sur ses verres bifocaux et ses tempes pendant la lecture du testament. Il me tendit l'épais volume en espérant que je l'en débarrasse au plus vite, soulageant ainsi ses vieilles articulations.

Le journal que me léguait mon père. Je crus que je serais parcourue d'un frisson en le prenant dans mes mains, mais rien n'arriva. C'était comme toucher la paume d'un étranger. Inconfortable, intimidant, sans tendresse. Sa couverture en cuir brun était rêche par endroits et recouvrait un lourd ensemble de feuilles dont la tranche avait dû être dorée. Quant au papier, il paraissait ancien, mais sans l'odeur dont sont habituellement imprégnés les vieux écrits, cette fragrance de poussière vivante. Il avait perdu sa mémoire de livre. Je l'ouvris donc délicatement. Comme on peut tout de même vouloir aller plus loin avec un inconnu.

C'était son écriture. Une calligraphie un peu tombante qui faisait de la surcompensation en gonflant les lettres à ventre, comme les *p* et les *b*, les *d* et les *q*, et semblait prendre un élan lors des terminaisons, des terminaisons nerveuses. On pouvait y deviner la signature d'un cardiaque. Un cardiaque Alzheimer décédé en me léguant sa

bibliothèque personnelle. Peut-être pour rattraper le temps perdu où il n'était pas là pour me lire des histoires, même s'il savait très bien en raconter aux dires de ma mère.

L'annonce de sa mort, l'exposition, l'enterrement, tout s'était passé très vite. Il avait plu. Comme dans les films tristes aux scènes de recueillement inondées et tempétueuses qui rendent les émotions des personnages diffuses et humides sur leurs imperméables noirs.

Après la mise en terre, je m'étais écartée des autres pour errer dans les allées du cimetière. Les seuls corps présents autour de moi demeuraient silencieux et sous le niveau du sol, me donnant l'impression d'être une survivante, forte, qui marchait sur le passé avec une facilité déconcertante. J'avais erré jusqu'à me retrouver devant un vieux mausolée. Jusqu'à découvrir un mur entier consacré à honorer des disparus, avec des gravures anciennes de moins en moins nettes. Ce monument n'avait besoin d'aucune chair pour se souvenir. Que la pierre et le ciel au-dessus. C'est là que mon père, William, aurait dû se trouver. L'endroit parfait pour les inconnus qui ne peuvent s'empêcher de s'évanouir dans la discrétion, et qu'on doit réinventer si l'envie nous prend de leur rendre hommage.

Je me suis longtemps accrochée à la pensée qu'une corde invisible nous reliait lui et moi. Je l'avais tendue le matin où l'on s'était vus pour la dernière fois. Même si à cette époque je l'imaginais au bout du monde, je croyais qu'il pourrait la remonter aussi facilement qu'une araignée qui sent sa toile vibrer sous ses pattes. Un petit coup de fil et il accourrait. J'avais tiré de toutes mes forces pour le ramener. En vain. Il avait dû attacher l'autre bout de sa corde à un objet lourd pour se sauver totalement de moi; à son journal peut-être, qui avait donné des sueurs au notaire. C'était tout ce qui restait de lui.

La péremption des sésames

Petite, quand j'étais malade seule dans mon lit, je me réconfortais en me racontant des histoires sur mon père qui me rapportait un remède miracle. Il devait parcourir plusieurs déserts pour obtenir une potion magique connue d'un chaman demandant d'étranges sacrifices. Une fois absorbé, le liquide me sauverait et me donnerait une magnifique chevelure blonde. Quelques fois, seuls les effets d'une fleur unique qui poussait dans un royaume sous-marin protégé par des bêtes visqueuses et carnassières pouvaient me permettre de retrouver l'usage de la parole, que je perdais quand Maman me laissait trop longtemps dans ma chambre avec le thermomètre sous la langue. Ou encore, mon chevalier paternel devait se souvenir d'une chanson ou d'une comptine oubliée et la réciter afin que je ne perde pas mon âme, promise à un démon barbare qui exploitait les enfants dans une mine de charbon.

Ces virus s'attrapaient au contact des livres. Tournant les pages pendant que la fièvre s'emparait de moi, je sentais mon cœur se rétrécir et ne former qu'un petit sac de graines toutes sèches, des sésames qui avaient besoin d'un mot magique pour éclore. Si ça se trouve, j'ai encore des grains de pedaliaceae sur le cœur, tous périmés.

Les histoires pour enfants, malgré leurs récits si souvent massacrés par les adultes qui croient que l'on ne les écoute qu'à moitié, me transportaient ailleurs. J'ai cru avec plaisir à toutes ces fées vaniteuses, orgueilleuses et idiotes, qui manipulaient la destinée des jeunes filles, les faisant rencontrer des princes dits charmants, souvent même après leur mort – comment ne pas se demander si le prince de Blanche-Neige et celui de la belle qui dormait dans les bois n'étaient pas un peu nécrophiles ? J'ai aussi cru que toute reine désirant ardemment enfanter sacrifiait son sang pour dessiner son nourrisson dans la neige, y exposant le portait rouge de l'enfant à venir; cette certitude ayant sans doute été forgée par le récit maternel de ma naissance, ponctué d'hémorragies et de douleurs, d'une femme qui se déchire et accouche seule en plein mois de janvier.

Je possédais le karma d'une princesse coincée avec son petit pois. J'étais couchée sur mon matelas, inconfortable. Rêvant de grenouilles et de fées. D'un géant et d'un tailleur. De carrosses et de souris. La réalité m'irritait jusque dans la colonne vertébrale. Le monde était mis à plat, tout plat. Sauf dans ces livres dont les pages formaient de petites vagues qui appelaient ma curiosité. J'avais la piqûre pour tout ce qui me semblait pointer vers une existence cachée, sous la vie ordinaire, qui permettait de voir un monde réenchanté.

Cette faiblesse malade pour les histoires me venait probablement de mon père. Le volume dont je venais d'hériter contenait plusieurs contes originaux qu'il avait composés durant un voyage en Allemagne, certains encore à l'état de brouillon, avec des indications dans les marges, des passages biffés et des petits points d'interrogation courant un peu partout sur le texte, pointant, comme des béquilles, les mots qui auraient besoin d'assistance.

Le vieux grimoire brun était là pour me rappeler notre fatale dépendance aux mots. Notre lecture ininterrompue du monde. Notre besoin maladif de décortiquer le moindre signe comme s'il s'agissait d'un crustacé.

J'observais douloureusement les dernières traces du crabe lorsque Monsieur Dugas m'apprit que d'autres gens s'intéressaient au journal. La dernière femme de mon père, Nora, touriste éternelle qu'il avait rencontrée durant un vol transatlantique, aurait bien aimé en avoir une copie pour leur fille.

Lettre du père

Ève, tu dors profondément, comme un ange, un ange qui fait ses nuits, parfois huit à dix heures sans pleurer, et je ne vois pas ce que cela peut avoir de si bien, ce silence, mais je dois m'y faire, et ne pas bouger, de peur que le bruit de ma plume sur le papier n'égratigne ton sommeil, quand j'ai tant besoin de te raconter quelque chose, un petit quelque chose sur toi, sur moi ou sur rien, mais raconter fait trop de bruit.

Je voudrais commencer par décrire le berceau où tu dors, parce qu'il doit s'y cacher un élément essentiel pour saisir ton sourire. Si simple. Dans les contes que je voudrais te lire, ou t'écrire, mais qui font trop de bruit, la magie opère en effet dès le berceau, où l'enfant reçoit ses dons, son petit manuel d'instruction et ses bonus de vie; beauté ou bonté, grâce ou grasse, mais intelligente. Ce berceau conserve le surplus féérique des formules perdues ou des sorts lancés en ricochet par les carabosses en tout genre. C'est aussi là que dort, près du poupon, tout le pouvoir de la transformation. Le petit lit, premier vaisseau que l'enfant emprunte dans sa quête, où il rencontre son destin, est l'un des seuls endroits où on l'observe avec soin. Avant qu'il ne devienne lui-même. Et c'est peut-être cela qui est magique.

Comme toi, dans ces histoires, le bébé à hochet tente, intrigué, de laisser tomber le jouet à l'extérieur du couffin. Pour voir ce qui se passera. Quelques fois, le hochet est en or. L'intrigue est lancée dans une cour royale. Pour d'autres, nés d'un ménage plus dépourvu, vivant dans une chaumière reculée de tout, il n'y a que des cailloux blancs à lancer. Ils n'auront jamais rien d'autre pour se retrouver. Mais ce n'est pas si important, car une histoire débute tout de même.

Les contes se laissent attraper comme n'importe quelle maladie, ou n'importe quel papillon. Crois-moi.

Ève, tu ne pleures toujours pas. Ton sourire s'efface. Je suis parti maintenant, et c'est ce qui me reste de toi. Tu es un enfant qui dort et qui ne se réveille pas en moi.

L'œil

J'avais cinq ans quand mes souvenirs imparfaits de la vie partagée avec mon père se sont mis à s'effriter ; jusqu'à ce qu'il ne persiste plus dans ma mémoire que quelques bribes d'une voix inoubliable et puissante qui aurait pu être la sienne. En parcourant rapidement le livre légué, je m'imaginai guidée par son chuchotement sourd qui s'attachait à certains passages et se détachait ailleurs. Une trame de fond incomplète qu'il avait laissé avant de partir. Une peinture émaillée qui ne recouvre plus l'ensemble, mais dont on reconnaît la couleur d'origine. Impossible de me rappeler ses traits avec précision. Il demeurerait prisonnier à jamais de ses habits noirs, trop communs, et sans odeur, comme la couverture de son journal.

Je pris le temps de lire quelques phrases, sans en retenir un traître mot. Pendant que le notaire griffonnait pour la forme dans le haut de son formulaire, Maman se tortillait sur sa chaise. Blanche n'aimait pas les livres. Elle regardait l'amas de papier comme un vieil ennemi qui serait mieux au fond d'un bac de recyclage, en le désintégrant des yeux.

Difficile pour elle de comprendre pourquoi William, parti depuis une vingtaine d'années, était revenu récemment dans la région où nous habitons. Il avait fini ses jours près de nous, sans nous le faire savoir. Il s'était d'abord loué un appartement à une quarantaine de kilomètres de la maison de Blanche. Le propriétaire s'appelait Lou, un ancien ami de mon père qui ne savait pas tout de son passé; ma mère et moi faisons partie de ces segments inconnus. Lou avait croisé Nora et la petite Léa, ma demi-sœur que je n'avais jamais rencontrée, lorsqu'elles revenaient se poser quelques jours entre leurs voyages, des fois un seul week-end aux deux mois. William accueillait ses deux oiseaux avec bonheur.

Il semblait heureux, mais il se mit à oublier de fermer le gaz de la cuisinière. Le soir, les voisins se plaignaient du bruit. Il faisait jouer de vieilles cassettes, le volume poussé au maximum. Avec des gens qui parlaient en allemand, et ça faisait peur à la locataire du bas, dont un ancêtre était mort durant la Shoah. William chantait des berceuses parmi ces échos

étrangers, comme s'il essayait de consoler un bébé imaginaire. Pire, il oubliait de payer le loyer. Nora constata rapidement que ce retour aux sources avait un effet pervers et violent; l'état mental de son homme se dégradait, son cerveau avait amorcé une manœuvre de marche arrière.

Elle dut se résoudre à lui trouver une résidence accueillant les gens avec des troubles cognitifs sérieux. Cette résidence, ironiquement, n'était qu'à deux rues de la bibliothèque où je travaillais. Je pouvais la voir tous les jours.

Monsieur Dugas nous fit part des détails entourant la découverte du journal. Une préposée l'avait trouvé dans les poubelles la journée de la mort de mon père. Telle une lectrice curieuse, elle n'avait pu s'empêcher d'y jeter un œil. Mon nom était écrit sur la page de garde du manuscrit, comme une ultime dédicace. Il m'était donc revenu. Ma mère sourcillait. Elle voyait tout de son mauvais œil, et cela n'avait rien à voir avec l'ésotérisme, ni même avec son caractère. Je pouvais dire lequel, c'était le droit. À la suite d'un accident, qui devait dater de sa jeunesse — elle n'en avait jamais parlé —, ma mère portait un œil de verre, fixé en permanence sur ma conscience, j'en étais sûre.

Le notaire, lui, avait l'air amusé. *C'est original. Vous vous écrivez des histoires. Et les faites passer aux survivants. Je devrais inclure cette clause dans mon propre testament.* Horreur. Un notaire heureux de retoucher ses dernières volontés, ce devait être son passe-temps. Juste avant que Blanche quitte son bureau, il la retint quelques secondes, en s'excusant, je ne sais trop pourquoi, et en lui faisant un clin d'œil humide auquel ma mère ne comprit rien.

Anne, ma tante Anne

Je repartis donc avec le journal de mon père. Il pressait le fond de mon sac en toile; de l'extérieur, les arêtes étaient clairement définies. Ce poids sur mon épaule me rappelait les devoirs encombrants ramenés de l'école à la maison. Le livre écrasait les vêtements de rechange que j'avais apportés, puisque j'avais prévu passer quelques jours chez ma mère.

Pendant le trajet, Blanche m'entretint de tout ce qui lui était passé par la tête durant la lecture du testament. Le notaire, elle l'avait connu jadis. Il faisait partie du groupe de musique de son école secondaire et n'avait pas toujours été aussi ennuyant, ridé et faible comme du déca. Nora, je n'avais pas à la rencontrer si je ne le voulais pas. Elle devait déjà être repartie en voyage. Elle ne s'était pas occupée de grand-chose durant les obsèques, ni avant d'ailleurs. Elle n'avait ramené qu'un sac et une robe de chambre inutile de la résidence. La seconde épouse avait abdiqué devant la première. Pour ce qui est du vieux journal en cuir, Blanche ne voulait pas qu'il touche à un seul meuble de la maison. Si elle le voyait traîner, elle le brûlerait, sans aucun avertissement.

Tout m'était dicté, sans que je ne puisse choisir quoi que ce soit. Si des univers parallèles existent, où il est possible de vivre d'autres vies potentielles découlant des diverses décisions prises, comme l'effet papillon en action, je revivrais sans doute la même vie à l'infini. L'haleine de la Carabosse me couvrait tout entière. Ma mère découpait ma destinée autour de moi, comme un patron de couture.

Tante Anne – qui venait tout juste d'emménager chez Blanche – attendait dans le salon. Elle faisait comme chez elle, les pieds nus posés sur la table basse, nous gratifiant de ses empreintes à même le mobilier. Elle était accompagnée de sa chatte, qui avait aussi laissé sa trace blanche et pelucheuse de Persan. Anne portait un large t-shirt d'un groupe rock obscur qu'elle seule devait admirer, assez long pour qu'on ignore si elle avait eu la présence d'esprit de se mettre des shorts, et sa bague avec une fausse émeraude géante que je lui ai jalosé avant de prendre conscience de la réputation mitigée du kitsch. J'étais soulagée qu'elle soit là. Ma mère prenait toujours moins de place quand sa sœur était dans

les parages, prête à tout lui céder, temps de parole, meilleur siège, verre de thé glacé et toute son attention dont j'étais libérée. C'était bien ainsi, je pourrais respirer un peu.

Anne s'était installée au sous-sol depuis sa séparation. Le *dernier* homme de sa vie, clamait-elle sans personne pour la croire. Dans sa chambre, le matelas était posé sur le sol; pas de place dessous pour les monstres, la poussière, un exerciceur gênant ou une valise trop grosse. Je me demandais où Tante Anne avait réussi à caser ce surplus embarrassant (à part pour le monstre, qu'elle devait trimballer avec elle, comme nous le faisons tous lorsque le mobilier inadéquat ne nous permet pas de nous en défaire). Car autant ma mère encensait le dépouillement, autant Anne ne jurait que par le clinquant. Elle était une reine baroque et excentrique, adulant le détail superflu et l'ornementation lourde. La pièce était passée d'un style centre de cure sans personnalité, à une chambre où l'overdose avait giclé et regagné les murs. Le beige avait été terrassé par une palette bigarrée et invasive, presque vomitive, de peinture projetée à la Pollock.

Ma tante retira une grande enveloppe qu'elle avait rangée sous le coussin du sofa, comme si elle était en train de la couvrir. Elle contenait des photos qu'elle venait tout juste de trouver dans le placard en essayant de faire un peu de place pour son système *Ab Doer*. Elle me les tendit après avoir bu d'un seul trait mon thé glacé.

Je pris les photographies et me retirai dans la salle de bain pour les examiner seule, pas tout à fait seule finalement, puisque la chatte avait réussi à glisser son long corps de contorsionniste pour sauter dans la baignoire avant que j'aie eu le temps de refermer la porte. Elle rêvait de souris aquatiques.

J'hésitais à regarder devant moi, intimidée par la glace qui recouvrait le mur du fond. À la minute où je me posterais devant lui, le miroir me dirait plein de sottises, me renvoyant l'image d'une femme abasourdie au nez un peu rouge, aux cernes abondants, qui aurait mes yeux, mais qui ne serait pas moi. Plus je me regardais, plus je me disais que je n'aurais jamais choisi cette tête-là. Impossible. J'aurais tenté une autre combinaison, plus du genre charme discret, mais consensuel, et peut-être un peu sensuel, si j'osais, comme

une beauté ignorée. De ce côté du miroir, on perdait toutefois le recul nécessaire, comme si l'on était un simple utilitaire qui regardait son moyen de transport en se demandant combien de temps durerait la route. L'image est toujours devant soi, et il faut beaucoup de caractère et d'honnêteté pour la percer et penser à ce qu'on est vraiment.

De plus, si je me regardais, je me mettais à observer mon héritage, génétique celui-là, un portrait de surplus et de manque; un nez un peu trop présent et des lèvres pas assez charnues qui me valaient toujours un regard désapprobateur de la part de ma mère. Elle voyait ces attributs comme une malédiction. *Arrête. Ne fais pas cette tête, tu ressembles à ton père.* Voilà ce que me renvoyait le miroir. Je me suis assise sur le siège avec les photos. Pendant que la chatte, elle, voulait passer à travers ce miroir, de l'autre côté, pour se retrouver, chasser son propre reflet ou lui lécher gentiment les poils, enfin réconciliée avec elle-même.

La maison miroir

Ils étaient quelques fois, une fillette jouant dans une maison où chaque mur possédait son miroir. On pouvait y saluer son reflet toute la journée en tournant de plus en plus vite sur soi-même, pour se rencontrer sans cesse.

Cette jeune fille avait l'impression de s'être cassée après avoir trop virevolté. De s'être éparpillée sur tous les murs. Elle ne voyait d'elle que des fragments. De son visage, de sa robe, de son coude, de la broche dans ses cheveux. Elle restait au centre de ses particules éclatées, constatant le gâchis spectaculaire de sa danse. Le rythme l'avait broyée en petits morceaux. Son visage grimaçait, pendant que sa robe tournoyait dans tous les sens. Son coude s'était égratigné et elle avait perdu sa broche. Était-elle la somme de ces images ? Ces pièces se détachaient-elles d'elle pour s'incarner et s'abîmer dans les miroirs ?

Jamais, au contraire des autres petites filles, les Anglaises surtout, elle n'aurait pensé à traverser ces miroirs. Les tenir à distance était déjà exigeant. Elle sentait leur résistance et leur tendance centripète l'écraser, la forçant à se regarder se déformer en des centaines de fillettes détachables.

Elle restait longtemps dans cette maison, jusqu'à ce qu'il fasse noir, que sa multiplicité se trouve ainsi éteinte, invisible. Elle sortait alors, se demandant si elle s'était récupérée en entier, si de petites parcelles de son être s'étaient retrouvées coincées dans cette mécanique d'emboîtement si parfaite de miroir dans un miroir, dans un miroir, comme un tunnel infini.

Elle vint si souvent dans cet endroit qu'on pouvait encore observer, des années plus tard, son reflet ayant usé le tain de la glace. Ceux qui y entraient découvraient avec stupéfaction son armée de jumelles qui couraient les unes après les autres, dans une ronde éternelle ; elles avaient fini par accepter leur éclatement.

Les plus curieux se penchaient vers le miroir ; ils pouvaient voir leur visage, le temps qui passe, leur naissance, leur mort, leur fragilité, leur égo.

Ces gens étaient la clôture qui se dressait devant eux.

Ils n'avaient pas encore réussi à « dépasser » leur image. Sinon, le miroir aurait été vide. Ils auraient enfin compris qu'il ne s'agissait que d'un phénomène de réflexion. Des échos corporels, une histoire de pièces détachées, d'artifices et de lumière, comme un tableau mouvant. Un conte sur soi-même. Les images ne s'en tiennent pas à la réalité, soufflait la jeune enfant démultipliée. Nous possédons tous une maison miroir. Au fond de nous, nos reflets accumulés, une panoplie de visages et de masques nous rappelle que nous ne coïncidons jamais avec une image simple. Et de le sentir si tôt peut déformer la glace, et permettre de contempler le corps passé et le corps futur. De se réaliser jeune fille poupée russe, ou jeune fille montagne russe. Fille modèle ou fille modelée.

Les clichés du drame

Les photographies avaient fini par coller les unes aux autres à cause de restants de papier adhésif au verso. En les séparant, même délicatement, je créais des marques blanches, des trous irréversibles dans les images.

Le premier cliché était la preuve qu'il est possible d'élever des enfants dans la ouate, ainsi que dans le coton ouaté, matière moins aérienne, mais plus économique, qui a enrobé tant de fillettes et de garçons de ma connaissance que mes souvenirs de jeunesse s'imprimeraient naturellement sur ce textile.

Une quinzaine d'enfants, alignés dans leurs épais ensembles de jogging, posaient pour une photo de classe. Sur mon chandail gris, une énorme tête de chien, un sosie de Lassie au regard complètement fou après avoir trop fait de tours de sècheuse. Je tentais, depuis le troisième rang, coincée derrière mes camarades, d'exhiber fièrement mon bracelet de perles de verre, ces répliques miniatures de l'œil de Maman, levant maladroitement la main comme un pantin disloqué. La contorsion manquait assurément d'aisance. J'avais l'air de brandir le poing au photographe. Dans cette pose provocatrice et figée, comme si j'allais cogner la tête du gamin devant moi, je me répétais *Tu ne vois pas que tu me caches? Tu caches la femme en moi !*

Selon les inscriptions griffonnées au dos de la photo, le garçon devant moi se nommait Léon. Léon avait peut-être pleuré devant mon geste guerrier, incapable de comprendre pourquoi il y avait tant de violence gratuite dans le monde et comment il avait pu se retrouver avec une ennemie mortelle à sept ans. Maman détestait cette photo, les photos en général, le papier inutile et tout ce qui prend de la place. Elle s'était mise en colère lorsqu'on lui avait demandé quelques dollars pour ce cliché où l'on voyait plus mon poing que mon visage. Malgré tout, j'y souriais.

Sur la photo suivante, une boudeuse élégante s'exhibait, son toupet retombant insidieusement devant l'œil. J'étais près de la porte d'entrée de notre ancienne maison, à quelques centimètres de la boîte aux lettres qui abritait un nid de frelons. Rien que d'y

penser, je sentais la photo bourdonner et vibrer comme un insecte. Un insecte aux ailes de papier glacé. Une fois de plus, mon regard se fixa sur mes mains. Je ne portais qu'un gant, beaucoup trop grand pour moi; un souvenir de la journée où mon père nous avait quittées. J'avais voulu le retenir et il ne m'était resté que ce gant inutile. Je portais le gauche en me disant qu'il portait peut-être le droit. Cela me suffisait, car je rêvais du jour où l'on se retrouverait, où l'on se prendrait la main, la main nue et sans gant, et cela suffirait pour nous réchauffer.

William n'était présent sur aucun de ces portraits, ni sur ceux accrochés aux murs, ni dans les albums qui se trouvaient chez ma mère, comme s'il les avait désertés. Sur plusieurs, il s'y trouvait pourtant en creux, presque visible, me laissant l'impression qu'il venait tout juste de les quitter en se glissant sous le papier ou en s'échappant des cadres.

Avant de sortir de la salle de bain, je fis couler de l'eau. J'avais égaré le bouchon, le lavabo restait vide. J'oubliai, pendant de longues secondes, la technique, parce qu'il devait bien y en avoir une, qui permettait de retenir le liquide, stoppant le mouvement de perte, de peine perdue de l'eau. Comme une énième tentative de rattraper mon père, fuyant de partout.

L'enfant do

Les deux sœurs étaient assises aux extrémités du divan. Chacune regardant dans une direction opposée.

Pour rassembler ses sept enfants, toutes des filles, ma grand-mère avait autrefois divisé son ensemble de thé en porcelaine et ses assiettes anciennes, afin que chacune ait une partie des pièces. Grand-mère imaginait que ses chéries reviendraient toutes faire la dinette pour réunir le service. Mais rares sont ceux qui protègent et conservent des pièces dépareillées et incomplètes. Ne se côtoyaient – et encore, seulement par nécessité – que celles qui étaient elles-mêmes une paire dépareillée, et qui ressemblaient à deux pièces ébréchées par la vie, les jumelles non identiques, Anne et Blanche.

Se tenir loin, pour éviter la folie à son tour, avait été le mot d'ordre dans la famille. Mais ce soir-là, nous ne pouvions pas y échapper ; nous allions toutes les trois dormir dans la même maison. Même la chatte avait trouvé une boîte de carton à sa taille. L'horaire du lendemain fut planifié en conséquence. Je sortirais déjeuner avec Anne, qui devait aller chercher son courrier. Puis, nous irions dans une boutique qui offre des services de reprographie afin de photocopier le journal de William et d'en avoir une seconde version pour Nora. Blanche resterait à la maison. Midinette, la chatte, pantouflerait dans son coin.

J'ai veillé tard avec l'album de cuir fermé sur mes genoux. Je ne pouvais pas me lancer sérieusement dans sa lecture. Je me suis allongée sur mon lit d'enfant sans ouvrir la lumière et je me suis laissée couler à pic.

Dégradé 1

William ronflait, une longue respiration bruyante suivie d'un bruit de sonar. Il transmettait la position de son corps réel au travers des couches brumeuses du rêve. Nora surveillait sa dérive. Elle savait que bientôt ils ne dormiraient plus côte à côte, que William perdrait ses repères.

Quelquefois, pendant son sommeil, elle se mettait à fouiller en douce pour trouver le livre de Willie. Elle savait qu'il le gardait sous clé. Mais elle cherchait tout de même sa cachette. Pour qu'il lui révèle ses secrets.

Cette nuit-là, il avait fait un rêve étrange, où il était à la fois lui-même et son arbre généalogique au grand complet. Au lieu de se réincarner dans ses descendants, il remontait doucement la lignée. Il était l'enfant, puis le père, ensuite le grand-père et puis l'arrière-grand-père et ainsi de suite, il remontait les histoires en ne connaissant que la famille qui le suivrait puisqu'il l'avait déjà été. Cette filiation fabuleuse lui permettait de se connaître à reculons, à contretemps. La fin était au début de la création.

Nora finit par trouver un papier brouillon dans une poubelle.

Lettre du bourreau et du condamné

J'avais mon propre cabinet d'écriture. Maintenant, il me reste un journal rangé dans un coffre, avec une clé sanglante de rouille, comme celle que possédait Barbe-Bleue, pour verrouiller derrière moi mes méfaits.

Mes victimes, fraîches ou fanées, finissent roulées en boule sur le plancher. Des feuilles de papier. Ces brouillons complotent derrière moi, me ravissent mes plus précieux secrets. J'ai écrit avec ce que j'ai été. Tout ce qui reste de moi est là. Je suis cet alliage entre rêve, écriture et réel. À moitié un personnage. J'en suis là à faire le décompte de mes morts et de mes vies, que je colle dans un cahier ou que je jette, conscient que ce sont des débris de mon être qui étaient peut-être utiles autrefois.

Mon cerveau tire à blanc. Il projette des petits morceaux d'histoire et puis s'arrête. Il est las de faire des liens. Il préfère la spontanéité. Il est amoureux des morceaux sans attaches, de la beauté du fragment auquel l'infini peut s'accrocher. Les mots, les séquences, les chapitres n'ont plus à se suivre. Je travaille à ma propre déconstruction.

Je suis le meurtrier de l'histoire. Je n'ai plus de mémoire. Il n'y a plus d'espace, de chambre interdite entre le vrai et le faux. Je n'ai plus de mémoire.

Je devrais vider le coffre et tout brûler. Y a-t-il encore quelque chose de moi à préserver?

Le coucou

Ma chambre de jeune fille. Tous les meubles avaient repris leur position originelle, ce monde solide et inchangé qui avait été construit autour de moi; la vanité, la commode qui tirait une langue faite d'une manche de pull en laine saumon, le coffre à jouets et le lit, le tapis au motif d'arc-en-ciel décoloré, presque albinos de son état. La lampe et le clown en porcelaine – décrépit, avec la peau grise et une perruque hideuse à moitié arrachée qui laisse voir sa tête vide à l'intérieur, un clown zombie sans cervelle – que je déteste, la bibliothèque minuscule, les livres en château de cartes qui refusent de s'aligner. Les rideaux de dentelle et le rose. La courtepointe d'hallucinations visuelles. Et les autocollants Smiley qui pelaient sur les murs. Mes retailles d'enfance. Je prévoyais une nuit de sommeil agité ; à mettre sur le dos du clown.

Je me suis relevée comme une automate. Je n'avais aucun souvenir de m'être changée, mais je portais ma robe de nuit couverte de petits lapins et des pantoufles assorties. J'avançais à pas lents. Dans le sommeil des autres, je prenais garde de ne pas faire trop de bruit.

La porte de la chambre de ma mère était fermée, comme tous les soirs depuis qu'elle vivait avec Anne. Le besoin des verrous s'était manifesté. Il fallait conserver ses secrets. J'imaginai son œil qui roulait toute la nuit et qui faisait des rondes dans sa chambre close. Elle devait l'enfermer avec elle.

J'ai regardé l'horloge. J'étais convaincue que ma mère s'en était débarrassée, car elle détestait les coucous. Je me suis approchée pour chercher l'erreur, me convaincre qu'il s'agissait d'une autre horloge presque semblable à la première, mais qui n'aurait pas de coucou. À 10 h 14, le mécanisme s'est déclenché. Des volets miniatures se sont ouverts pour laisser passer une languette de bois au bout de laquelle se trouvait une petite figurine. Elle me ressemblait. Avec un nez sculpté trop grand et une bouche aux lèvres minces, si minces qu'on aurait dit qu'il n'y en avait qu'une seule, un trait rouge, incapable de s'ouvrir.

La statuette portant la réplique de ma tenue – je reconnaissais les lapins – était murée dans le silence avec cette bouche impossible.

Puis, deux portes s'ouvrirent sur les côtés de l'horloge, encadrant ma figurine maintenant prisonnière de deux vieilles mamies – ressemblant étrangement à Anne et Blanche – qui tricotaient en tandem. Elles avaient besoin d'un métronome, d'un tempo pour leur vieillesse.

Elles me transformèrent en coucou. Mes bras furent enfoncés dans de grandes poches de plumes qui étaient reliées au bois, par tous les nerfs et les tendons encore un peu sanglants de l'oiseau que je portais sur moi comme un mantelet. Sa tête reposait sur la mienne, avec le bec. Je devais avancer, en tirant et en ramenant les ailes en avant, tout en suivant le rythme des tic-tacs interminables de leurs broches.

Rêve volatile de celle qui rêve en secret de voler de ses propres ailes.

L'oiseau bleu

Je me suis finalement réveillée. Dans la chambre étouffante, le ventilateur tournait au ralenti. Des images mouvantes semblaient s'insérer entre ses pales, de petits films que j'avais le temps de visionner avant que la pale suivante ne revienne les effacer pour un nouvel assaut cinétique. Une lenteur qui me faisait entrer en transe. Un oiseau bleu sur une branche serinait son histoire. Je ne l'avais pas encore vu, mais je savais de quelle couleur il était. C'était un chant bleu qui venait à mes oreilles.

J'imaginai mon père. William était installé derrière un bureau, les mains reposant sur le bois nu. Sans papier, sans crayon, sans rien à créer, cherchant ces outils connus qui feraient redémarrer sa pensée. Ses pertes de mémoire lui pesaient, lui écrasaient le dos, au lieu d'alléger son cerveau, qui s'émiettait sur un sentier de plus en plus blanc. Aucune donnée rescapée. Mon père s'éteignait. L'impression d'assister dans le monde réel à une suppression de fichiers, de fichiers humains.

Lui, peut-être, peut-être qu'il le savait, qu'il devenait peu à peu un conte pour les autres, en oubliant de se plier au réel, en égratignant les souvenirs, en mélangeant les noms. Par l'écriture, qui rafistolait sa mémoire, son imagination, il comblait les trous intimidants dans lesquels il craignait de s'abîmer. Tout devenait fiction. Tout devenait vérité. Il se reconstituait au plus vite.

Un homme qui ne pouvait être raconté que par d'autres était un homme mort.

Les êtres disparaissent, les livres restent. Mais à ce stade de la maladie, ce qu'il tentait de rescaper de son naufrage avait déjà pris l'eau. Sa mémoire gondolait à loisir, le noyant doucement.

L'haleine de la Carabosse

Ma mère avait profité de cet instant de recueillement pour entrer dans ma chambre et se poster derrière moi sans que je m'en aperçoive. Je ressentis cette ancienne impression d'inconfort qui m'affectait quand j'étais jeune, dérangée par le souffle de quelqu'un près de mon épaule.

L'haleine d'une autre personne. Je m'imaginai une bouche noire, des relents de café. Des dents trop longtemps serrées. Un abri prenant mousse. Une caverne. Des araignées. Un soupçon de matin camouflé dans la menthe. Les relents de vie qui aurait dû rester privée crevaient ma bulle en me rappelant que tout a une odeur, même les mots qu'une personne murmure de trop près. La respiration de ma mère s'arrêta, puis reprit, suivant une ponctuation imaginaire. L'haleine de la Carabosse, sifflante. Elle me regardait, l'œil de verre aussi. Pesant sur ma vie.

Se penchait-elle ainsi sur moi pendant mon sommeil ? Est-ce ainsi qu'elle me lisait les contes de mon père parti vers un autre continent, alors qu'il s'enthousiasmait de découvrir un autre berceau rempli d'autres contes ? Trop longtemps, j'ai été embobinée. Par les fils de diverses histoires, comme un fuseau dans un grenier. Ma mère avait travaillé dans un commerce où l'on vendait des articles de couture et de tricot et des centaines de bobines de couleur, chacune dans leur case. Elle avait donc tout le matériel disponible sous la main.

Trop longtemps, j'ai été une petite fille. Et quand j'ai décidé d'être une femme, cela n'a pas eu davantage de succès. Passée maître des coups de foudre à sens unique, j'ai pensé abdiquer. Être envahie par la foudre, l'aspirer, la contenir. À l'intérieur de moi. La résorber. Avoir peur de faire des étincelles si je m'avance trop près de l'autre. Toujours affronter l'amour seule, devant des hommes intacts ayant toute leur tête. C'est fatigant d'être un feu d'artifice qu'on ne regarde pas.

J'avais eu un seul amoureux et c'était terminé. Jules m'avait fait vivre un *anticonte* de fées dans lequel je m'étais fait mal, surtout aux pieds...

Les souliers de bal

J'avais accompagné Jules à un petit bal costumé lors d'une fête d'enfants pour laquelle on avait sollicité ses services. Jules, magicien désastreux, devaient ravir des petites filles de trois ans revêtues de robes bouffantes de princesse. Les gamines survoltées dansaient au milieu de la salle, sur un rythme de tressautement commun, dans leur bulle. Elles ne se voyaient pas les unes les autres. Elles s'appropriaient les ballons selon un barème de tailles et de couleurs préférées, s'entêtant à les garder même si cela compliquait leurs mouvements. Certaines les perdaient et les attendaient sagement, d'autres se précipitaient pour les pourchasser, affolées par les cris et le bruit des ballons éclatés. Elles semblaient avoir peur que tout disparaisse, que ces sphères magiques et colorées s'envolent en leur brisant le cœur.

C'est au milieu de cette frénésie que Jules m'avait annoncé qu'il préférerait faire disparaître les gamins dans ses spectacles de magie qu'en avoir avec moi. Il se nourrissait de leur émerveillement, mais il ne voulait pas être dévoré tout cru par un nouveau-né exigeant. Les enfants sont disparus dans un peu de fumée à la manière de châteaux de cartes qui s'écroulent. J'étais complètement soufflée parce que plus notre relation évoluait, plus je me rendais compte qu'il y avait des tas de choses que je ne connaissais pas de lui et que j'avais gommées par mes désirs, par l'image de Jules que j'avais créée. Pourtant, il n'avait jamais parlé d'enfant, et moi non plus d'ailleurs.

J'ai laissé mes souliers sur la véranda pour que Jules pense à une combustion spontanée ou à un ravissement. C'est lui qui me les avait achetés, ces souliers bleus à la peinture trop petite et avec un talon plat, parce que je n'ai jamais su marcher avec des talons hauts. À l'inverse des créatures qui ondulent, qui ont des démarches chaloupées, qui nagent gracieusement au-dessus de leurs talons fins, j'avais toujours eu l'air d'une femme sans genoux montée sur des échasses. Jules me regardait alors en fronçant les sourcils, pour que je reste à une certaine distance de lui lorsqu'on se promenait. L'aiguille du talon semblait s'être retournée pour percer mes pieds et me faire souffrir.

Les deux chaussures sont restées là, elles sont peut-être tombées par terre, ont peut-être pris vie, devenant un refuge d'insectes, une halte fourmilière, faute de pied féminin pour les porter. Il n'y eut pas de quête. Personne n'a recherché leur propriétaire. Ce n'était que des souliers abandonnés, désenchantés.

Il valait mieux partir sans laisser des traces qui n'étaient pas les miennes.

Entre la robe et l'âne

À l'occasion d'un mariage entre le fils aîné de son ancien prétendant et une jeune fille du peuple, une vieille tisserande se réjouissait à l'idée de laisser sa marque sur cette union, puisque de toutes les artisanes, c'était elle qu'on avait choisie pour la confection de la robe de mariée. Toute la célébration était nimbée d'une aura de secret. L'identité de la jeune mariée était inconnue. Même la tisserande ne l'avait jamais vue et avait dû se résoudre à prendre les mesures sur un mannequin qu'on lui avait fourni. Elle avait pourtant la ferme intention d'exécuter son plan, tel qu'elle se l'était fixé. Ce serait l'occasion parfaite pour faire un peu d'ombre à la famille du jeune homme qui l'avait mal traitée.

Elle désirait en fait obtenir vengeance pour l'humiliation qu'elle avait subie dans sa jeunesse. Le père du jeune marié lui avait brisé le cœur. On l'avait secrètement évincée de cette famille. On ne voulait pas d'une simple tisserande pour un fils de haut lignage. Et aujourd'hui, on acceptait une intrigante, une inconnue, que le fils cachait encore à ses parents et à tout le village. C'en était trop.

La tisserande ajusta la dernière rose de soie au corsage. Elle y cousit un poil de mulet, puis lui jeta un sort. Elle souhaita que tous les invités ne voient la jeune femme que sous les traits de l'animal. Les membres de la famille et tous les convives réunis, ainsi que tous ceux qui la rencontreraient, refuseraient que le jeune homme épouse cette laide créature, qu'il verrait pourtant, lui, sous son vrai jour. Il se laisserait influencer par le dégoût et le mépris du peuple. Il la refuserait au pied de l'autel, et cette dernière se métamorphoserait pour le reste de ses jours en âne, ignorant la cause de tous ses malheurs et de la réaction horrifiée de son promis.

La veille de son mariage, la future épouse se saisit comme convenu de la robe fraîchement tissée qu'on avait laissée à son attention dans l'atelier, en prenant bien soin que personne ne la surprenne. Une fois revenue dans sa chambre, elle se posta devant le

miroir et l'essaya. Comblée, elle s'allongea sur son lit, où elle s'endormit en attendant l'heureux jour.

Le lendemain, dès qu'elle franchit le seuil de la porte vêtue de sa robe, on ne la regarda pas avec l'admiration qu'elle pensait susciter. On lui fit même tenir de lourds paquets et elle aida un homme à tirer sa carriole. Elle avait toujours accepté d'aider ses prochains sans rien dire, mais elle était quelque peu malheureuse de voir que les gens ne se rappelaient plus que c'était le jour de son mariage. Elle vit soudain son promis et courut vers lui.

La célébration avait lieu à l'extérieur. Les invités virent le marié tenir le cou d'un âne avec un regard amoureux. Comme il était fleur bleue, on ne s'en avisa point. Il embrassait toute la foule du même regard. Il ne pouvait contenir sa joie.

La tisserande prit place dans l'assistance, intriguée par la suite des évènements. Elle n'avait même pas pensé à amener sa fille, car elle était partie tôt, s'étant contentée, la veille, de glisser une magnifique plume d'oiseau blanche sous sa porte fermée pour qu'elle ait une nouvelle parure lors de l'occasion. La vieille femme s'installa sous le dais qu'on avait tendu pour protéger les gens de l'ensoleillement. Comme elle l'avait prédit, vieille pythie sans pitié, on finit par s'indigner de l'âne qui paradait dans l'allée nuptiale, des fleurs entre les dents. On tenta de faire fuir l'animal en le ruant de coups. Le marié eut peur, voyant qu'on s'en prenait à sa future femme. Il pensa qu'on le frapperait aussi. Il s'éloigna et ne fit rien pour la protéger. On la chahuta tant et tellement que sa robe ensorcelée fut mise en lambeaux et que la rose de soie contenant le poil de la bête se déchira en deux. On vit alors poindre une femme sous l'animal. Elle semblait prisonnière de cet habit de peau grisâtre. On l'avait atteinte au ventre et elle semblait trop faible pour se relever. La tisserande la regarda, et crut un instant voir son propre visage. Une plume parait la coiffure de la jeune femme, que la tisserande reconnut avec douleur. Sa propre fille. La future mariée poussa un dernier râle et tira la peau sur elle. Un oiseau blanc en sortit, s'envolant loin de la foule en pleurs.

Le même jour, la tisserande se creva les yeux avec l'aiguille qui lui avait servi à confectionner la rose maudite et se cousit elle-même les doigts ensemble. Ce fut là son dernier ouvrage.

Mère-grand

Les non-dits, les inconforts, les frustrations brûlaient comme des petits coups d'aiguille répétés lorsque, dans la tension, ma mère et moi nous attaquions à la surjeteuse, qui pique, coupe et surfile à la fois, avec des coups encore plus précis, plus raffinés, cousant entre nous des petits motifs à dentelle en pointe de flèches.

Je devais en plus composer avec la malédiction. Dans ma famille, les femmes devenaient folles vers la quarantaine.

Grand-mère Lucia fut la première. Après avoir eu peur de mourir et séparé à la hâte tous ses couverts entre ses filles, elle se couvrit de poils et devint une louve. La métamorphose complète s'étendit sur plusieurs années. Elle commença à hurler à la lune. Puis à se gratter rudement derrière l'oreille, en s'arquant sur le côté, à la manière des bêtes. Elle mangeait de la viande crue qu'elle oubliait de rôtir; son estomac semblait tenir bon. Elle ne tarda pas à délimiter son territoire avec ses mouchoirs souillés autour de son lit. Elle attendait désespérément que quelqu'un vienne la voir, mais elle ne se laissait pas facilement approcher.

Je ne l'ai pas connue à l'âge de la louve active. Je ne me souviens d'elle que lorsqu'elle ne parlait plus. Elle pointait du doigt ou faisait un signe de la tête vers ce qu'elle voulait.

Sa sénilité l'avait rendue inoffensive. La louve ne mordait plus, elle n'avait plus de dents depuis bien longtemps. Des gencives féroces et une haleine qui découpait l'air autour d'elle les remplaçaient.

Ses ongles étaient jaunes, sa peau avait la texture d'un tapis de toile tressée; Lucia était très sèche. Je ne sais plus si elle avait de grands yeux et de grandes oreilles; elle faisait peur à sa façon.

Puis, il y avait ma mère, plus moderne, qui souffrait de troubles obsessionnels compulsifs. Elle nettoyait du matin au soir, sans attendre la poussière, comme une cendrillon désœuvrée

qui n'aurait rien su faire d'autre. Elle déplaçait aussi les meubles; elle pouvait intervertir des pièces entières. Il y avait plusieurs endroits où l'on ne pouvait déposer des objets, sinon, elle s'en occupait à sa manière.

Un jour, vers mes dix ans (mon père était déjà parti à cette époque), j'ai entendu des bruits sourds à l'extérieur. Je me suis postée à la fenêtre de ma chambre. Des volumes de toutes les couleurs et de toutes les tailles tombaient du deuxième étage en se feuilletant dans l'urgence, sentant, imminente, la fin de leur texte. Il pleuvait des livres, s'ouvrant à en gaspiller leurs mots. Ma mère avait décidé de vider une bibliothèque. Pour ma part, j'aurais préféré une averse de bonbons ou de crayons feutres, mais c'était beau quand même. Je regardais le mélange des feuilles blanches et jaunes n'appartenant pas aux arbres se déposer auprès de leurs homonymes vertes et végétales.

Nous n'avions plus besoin d'expliquer aux voisins pourquoi il y avait toujours un peu du mobilier qui atterrissait dans le parterre. Ils s'étaient habitués. Les enfants d'à côté, des magnats prospères en devenir, m'incitaient à subtiliser certains de ces items balancés par ma mère pour étayer leurs ventes-débarras, qui outre mes larcins commandités, étaient surtout constitués de cailloux. Ils les disposaient sur leur étal comme des bijoux précieux ignorés. Lorsqu'Anne venait à la maison, elle rachetait nos objets et, pour camoufler le malaise, quelques roches qu'elle lançait ensuite dans l'allée. Nous avons fini par avoir la plus belle entrée de la rue. J'étais certaine qu'elle contenait toutes les sortes de pierres du monde, que je ne me lassais d'observer et de comparer. Les crises de ma mère et leurs répercussions m'auront au moins permises de m'initier à quelques notions de géologie.

Digne descendante de cette lignée de femmes dérangées, j'ai su très jeune qu'il me faudrait suivre un jour une thérapie. Et cela avant mes quarante ans, date présumée de la détérioration de ma santé mentale. Je devais parler à quelqu'un de cette forêt généalogique hantée. Il aurait fallu que je *nous* comprenne. En attendant l'inévitable, je regardais les deux sœurs se taper davantage sur les nerfs chaque jour, se ressemblant de plus en plus dans leurs différences.

Je me contentais d'en rire avec elles, et c'est dans cet état d'esprit que je partis déjeuner avec Anne, ma tante Anne, ma presque deuxième mère, l'irresponsable chronique de la famille, la femme frivole qui tombait en amour au moins une fois par jour. Nous pourrions toutes deux magasiner pour chercher une folie qui m'irait bien.

Le tapis des cruciverbistes

Je regardais le couple, mi-cinquantaine, sur le banc devant moi. Ils se caressaient les mains tout en remplissant une grille de mots croisés. Ils s'adonnaient à ce jeu en souriant, se passant le journal à tour de rôle. J'étais étonnée au départ de la vitesse à laquelle ils trouvaient les mots, et je les imaginais experts, des vieux de la vieille, qui ne s'en laissaient pas conter, ni à l'horizontale, ni à la verticale. Elle riait et replaçait ses cheveux. Il lui suçait son café. Cliché de déjeuner. Puis, un silence complice et un grand éclat de rire. Ils se levèrent pour discuter ailleurs du nettoyage raté de leur tapis persan, au risque de faire basculer cette scène idyllique au rang des tranches de la vie quotidienne.

Anne se retourna, cherchant la ligne de fuite de mon regard, et me demanda à quoi je rêvassais en regardant le pot de lait de la table voisine. Je voulais qu'elle me parle de mes parents, savoir si eux aussi, avant, prenaient des déjeuners au restaurant, s'ils avaient déjà eu un tapis mal nettoyé, un tapis vieux de mille et une histoires. Mais la perspective d'évoquer ce passé qui me semblait si pesant m'arrêta et je me contentai d'un haussement d'épaules.

Dans la lune, Ève? Tu ne penses pas à Jules par hasard? En effet, j'aurais très bien pu penser à lui. Je répondis à ma tante que j'espérais qu'il s'était trouvé un emploi. Avant ma fuite et l'abandon de mes chaussures inconfortables, incompatibles avec ma nouvelle démarche, Jules avait souligné au marqueur une annonce dans le journal ; un restaurant vietnamien à la recherche d'un serveur ponctuel avec de l'entregent. Anne rit à gorge déployée, à la température maximale qu'un rire de gorge chaude peut atteindre avant d'exploser, en me disant que Jules n'avait pas la tête de l'emploi, que c'était trop sérieux pour lui, qu'il ferait sortir des lapins des bols de soupe tonkinoise de ses clients. Elle avait sans doute raison. On a commandé. Céréales pour moi, avec un croissant pour Anne. *Je ne mange plus de céréales, à cause de ta mère,* me dit-elle en me regardant avec circonspection porter les flocons de blé à ma bouche.

En plein petit déjeuner, ma mère avait annoncé à Anne qu'elle avait une tumeur derrière son œil droit et qu'il pouvait tomber à tout moment à cause de la pression. Sa sœur avait cru à son histoire; elle imaginait le nerf optique poussant l'œil de sa sœur hors de son orbite et chutant le matin dans son bol de céréales. On ne s'imagine pas un œil atterrir dans son déjeuner. L'accident est décalé, impossible. Cette image lui est restée : Blanche qui mange ses céréales pendant que son globe oculaire coule dans le lait froid. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'elle lui avait avoué qu'elle s'était jouée d'elle à cet instant, se vengeant de toutes les affabulations qu'elle lui avait servies durant leur jeunesse. La perte de son œil droit restait un mystère pour moi.

Avant de partir, je jetai un œil – encore un œil – sur le journal de la table voisine et tombai sur leur grille. Après avoir relu les définitions et regardé le thème de ce jeu de mots croisés, je restai coite. Rien ne concordait. Que des mots affriolants, des petits noms intimes, des adjectifs érotiques et des verbes d'action avec partie du corps à l'appui, qui n'avaient rien à voir avec cette grille sur l'astronomie. Moi qui me demandais avec quoi ils avaient sali leur tapis...

Les tatouages

Une fois sortie du café, Anne s'arrêta brusquement pour se cacher derrière la grande ardoise extérieure où était inscrit le plat du jour, surmonté d'un *Welcome* faisant un pied de nez discret à la loi 101. De l'autre côté de la rue, celui qu'elle appelait en tremblant Barbe-Bleue Poitras se tenait en selle sur sa motocyclette, accompagné de sept autres hommes qui avaient l'air de simples nains à côté de lui.

Ma tante avait fréquenté cet homme qui, selon elle, pouvait parler de virilité avec ses bras et ses flamboyants tatouages, mais qui, pour moi, restait un petit vieux avec des taches d'encre sur le corps, et une tignasse blanche qui avait des reflets bleus. Des volutes de fumée indigo s'échappant de sa cigarette entouraient son visage cicatrisé. On se demandait combien de fois on l'avait recousu.

Anne l'avait quitté et avait déserté son appartement, parce qu'elle avait eu besoin à nouveau d'espace. D'une chambre pour faire pousser un jardin secret. Il était hors de question, à ce que j'en compris, qu'il la vit. Nous avons marché d'un pas rapide jusqu'à la boutique *Le Verso* qui offrait des services de reprographie et d'imprimerie.

Comme Anne avait l'air songeur, je l'ai convaincue d'aller chercher son courrier et de rentrer à la maison pendant que je m'occupais des photocopies. J'évitais aussi qu'elle me raconte une énième version des bobards sur l'œil de ma mère. J'aimais mieux l'imaginer. Ce détail manquant dans le visage de Blanche était mon énigme préférée.

Reproduction

J'arrivai près de la machine, priant pour qu'elle ne disjoncte pas au moment où j'en aurais besoin. C'est toujours quand je suis là que la rame de papier se bloque, qu'il n'y a plus d'encre et qu'apparaît un message d'erreur annonçant une explosion imminente de l'appareil.

C'était comme à l'arcade. J'insérai les pièces de monnaie, je tournai les pages l'une après l'autre, déposant les feuilles codées entre les plaques de verre, en évitant de fixer le laser, et je me dépêchai de recommencer avant que les clients derrière moi ne s'impatientent. Une fois arrivée au centre du journal de cuir, *game over*, la partie s'arrêta...

Le noyau

Silence de quelques pages restées blanches en plein milieu du cahier. Comme l'axe sur lequel se tient son écriture, ersatz de sa parole défunte. Une plage de néant où l'on ne distingue plus les marges. L'ouvrage était ouvert sur cette ère inviolée, volontairement écartée, l'angoisse du blanc mordillant ses pages.

Comme une pause. Ou un oubli, une cachette secrète entre les pages. En observant la reliure, je vis qu'il restait de minuscules morceaux de papier sous les broches. Un feuillet avait été arraché. Le livre s'effaçait autour de cette blessure. Le séisme annihilant allait remonter, couche par couche, de l'épicentre jusqu'aux couvertures de cuir. Toute l'encre allait s'évaporer. Cela pourrait même affecter notre monde. Une perte de substance généralisée. Les histoires s'écouleraient, disparaîtraient. On avait tiré le bouchon de leur océan. Qui se trouvait dans le journal de mon père.

William était disparu en me laissant cette bombe, ce vecteur vers le néant. Toutefois, je n'étais pas prête à me rendre à son ancienne résidence *Le domaine oublié* – quelle ironie ! – pour tenter de retrouver les pages manquantes. Ces feuilles qui reliaient toute l'histoire, son cœur servi sur un papier velouté. Je ne voulais en aucun cas me retrouver dans sa chambre. Avancer dans des couloirs qui existent et qu'on ne voit pas. Constater l'indécence de la lumière qui s'infiltré tout de même parmi les mémoires éteintes.

La fois où il n'était pas

Je ne sais pas qu'elle a été la dernière pensée de mon père quand son cœur a lâché. Était-ce un moment de lucidité, était-il aux prises avec un semblant de souvenir, ou en train d'attraper une carotte molle au fond de son assiette ? Il voulait peut-être aller aux toilettes, il pensait peut-être à nous, je ne saurai jamais.

Lorsque mon père nous a quittées ma mère et moi, il a d'abord parlé d'un voyage. J'ai pensé à des plages et des palmiers de cartes postales. J'étais amusée par l'idée qu'il se baladait peut-être avec un verre rêche au poil brun. Puis, il a été question d'un travail. Comme un voyage qui s'est immobilisé et englué, et qui est devenu responsable, un déplacement avec un but précis. Avec des « contes » à rendre. Fini le transat et les boissons servies dans une noix de coco. Je voyais William troquer le pagne estival contre une mallette d'homme d'affaires. Aucune de mes projections ne s'était avérée traduire la réalité. Comme si mon père avait pu se résumer à partir de la réalité...

Il était parti cueillir des histoires, et il récolta une nouvelle famille. Il se remaria. William avait envoyé un faire-part, je crois. Comme ma mère ne me racontait pas tout, qu'elle ne laissait échapper que quelques bribes à l'occasion, j'imaginai que sa seconde femme était noire et s'appelait Noire. Et que c'était son œil gauche qui était en verre. Mon père était amoureux de la symétrie, de tout ce qui renvoyait un reflet.

Ensemble, ils eurent Léa. Nous étions des filles interchangeables, ses petits miroirs, et Willie put soudainement reprendre sa vie dans l'autre sens, se réécrire. Pendant quelques années, il visita l'Allemagne avec un ami traducteur, se faisant accueillir par des conteurs, des doués de la parole de toutes sortes.

Le trésor

Les premières pages de son journal suivaient les mêmes formalités. Nom, âge et coordonnées de la personne interrogée, résumé et titre de l'histoire racontée, suivis du numéro de la cassette où se trouvait la version orale.

Mon père accumulait les versions, les intonations, les accents, les changements onomastiques. Bref, il voyageait. Il avait ses palmiers à lui et sa mallette-magnétophone, qui enregistrait jusqu'aux craquements des chaises des conteurs improvisés. Parfois le son d'une chaise était la seule histoire que l'on pouvait raconter.

Cette collection de contes était un trésor qu'il conservait jalousement, même si le butin perdait sa forme première, peu importe où il l'entreposait. L'écrit était un support fiable, mais il ne rendait pas la passion de l'oral, même lorsqu'on se servait de signes pour transcrire les sons. Et la cassette demeurait le reflet d'une prestation perdue, d'un tour de magie qui était déjà joué et qui se mourait dans l'immobilisme d'une représentation unique.

William se mit à écrire des contes pour lui-même, puis ses pensées, et des lettres qu'il n'enverrait jamais. Son journal était un fouillis de sa vie, d'inconscient collectif, dilué avec ces histoires récupérées de justesse de l'oubli ambiant dans lequel tombait le folklore.

Conte de l'oiseau

Un homme, sans le sou et affamé, possédait une plume magique. Elle provenait d'un oiseau voyageur qu'il avait sauvé et protégé jusqu'à ce que son aile meurtrie guérisse. L'homme pouvait, grâce à la plume, réécrire toutes les histoires du monde. Elle les tracerait pour lui grâce à sa mémoire phénoménale. Et tous ceux à qui il les lirait se mettraient à croire à ces historiettes magiques. Il ne partagea pas son secret, mais fut généreux de tout ce que la plume lui narra en invitant les villageois à écouter ses récits.

Cependant, sa femme avait elle aussi le ventre creux et se lassa vite, les histoires dont son mari la gavait n'étaient guère suffisantes. Elle se mit à rêver de l'oiseau, et regardait avec une envie insoutenable les derniers légumes de son jardin qui pourraient si bien l'apprêter.

Chaque fois qu'elle demandait à son mari où était l'oiseau qu'elle avait envie de cuisiner en ragoût, l'homme lui indiquait un mauvais endroit, car il avait pitié de cet animal d'une beauté fascinante qui lui avait fait un don plus rassasiant que n'importe quelle nourriture. La femme commençait à le soupçonner de ce stratagème et le privait de ses rations quotidiennes. Ils allaient mourir de faim par sa faute.

Le soir, des hommes et des femmes se réunissaient chez le pauvre couple affamé pour y organiser des veillées; ils réclamaient toujours un nouveau récit sans savoir qu'il coulait de la plume qui avait tant voyagé. Ils apportaient parfois à boire, mais rien à manger. La femme, qui n'avait rien préparé et aurait aimé leur offrir un repas convenable, était au désespoir, lorsqu'elle vit une tache sombre voler avec peine près de la grange. Elle mit ses bottes sans bruit, avec l'arme de son mari à la ceinture.

Dans le salon, chaque oreille était dressée et une atmosphère de recueillement s'était installée. Les mots que traçait la plume à une vitesse fulgurante se retrouvaient immédiatement dans la bouche du conteur. En regardant son auditoire, il laissa s'écouler quelques secondes de silence, pour vérifier à quel point ces gens étaient accrochés à sa voix et suspendus à ses lèvres. Avant la fin de l'histoire qu'il était en train de découvrir en

même temps que ses convives, une détonation se fit entendre, et la plume se volatilisa. Un homme se mit à pleurer, une jeune femme timide dans le fond de la pièce se leva pour le gifler. Il devait bien y avoir une fin à cette histoire. Mais personne ne la connaissait.

Des milliers d'histoires moururent au crépuscule, dans la chute presque infinie d'un oiseau tombant de sa branche jusqu'au sol. Tout le monde resta sur sa faim, même après le festin que prépara la chasseresse néophyte, puis ils rentrèrent chez eux et finirent par oublier les histoires si merveilleuses.

L'homme fut incapable de manger ce soir-là en pensant à sa plume disparue. Sa femme en profita pour deux. Mal lui en prit. Durant le repas, un os se coinça dans sa gorge et elle ne put plus jamais parler. Son mari conserva l'ossature du volatile dans un endroit secret, attendant le jour où il pourrait la réassembler avec l'os manquant, dans le rêve fou de ressusciter l'oiseau aux mille fables.

Les trois ours

Mon père avait un penchant pour les fables animalières et les bestiaires colorés, tout comme moi. Les humains étaient parfois ennuyants; pourquoi ne pas donner la parole aux animaux grâce aux voix multiples du conteur.

L'histoire de Boucle d'Or m'intrigua particulièrement durant l'enfance, surtout lorsque je contemplais une famille d'ours dans un zoo. Que serait-il arrivé si j'avais pénétré leur enclos? Le conte se serait-il retourné contre moi? Le rouge sur leur pelage près de leurs lèvres noires provenait-il des framboises ou du sang frais? J'exigeais une réécriture complète du point de vue des bêtes.

Éprise de ces ours, j'entrepris cette quête avec sérieux vers mes onze ans, commençant mes recherches à la bibliothèque municipale, dans le rayon consacré aux animaux. J'y empruntais les plus beaux livres sur le plantigrade, dont je voulais découvrir toutes les variétés. Je me mis à calquer les dessins de son squelette adossé à celui de l'homme, tous deux à la station verticale. Les vertèbres de l'ours prenaient appui sur la colonne vertébrale humaine dans une comparaison architecturale des charpentes vivantes. Tous ces noms d'os me rendaient frénétique; ils laissaient pressentir toute la richesse du monde. Après avoir tracé les croquis et listé les fiches génériques des différentes espèces d'ours, je ne voyais toujours que la pointe de l'iceberg, qu'une griffe de Grizzly ou qu'un œil noir d'ours polaire dans la tempête. Qu'une introduction pour un texte. Mes préoccupations se rapprochaient des obsessions encyclopédiques de Melville dans son *Moby Dick*, voulant tout voir à l'intérieur et à l'extérieur de la baleine. Je traquais l'ours de la même façon.

Mon intérêt était grandissant pour son système digestif ! Que mange l'ours? Du gruau prétend la fillette aux boucles dorées, qui était aussi une fieffée menteuse. J'en avais observé plusieurs, et n'en déplaise à Monsieur Quaker, ce n'était pas parce qu'ils avaient des tendances omnivores qu'on leur servait cette mixture, qu'elle soit chaude, froide ou bien tiède.

Lettre de l'époux

Après-midi difficile. Les mots sont ailleurs. Je peine, je griffonne et griffe le papier. De la violence, c'est de la violence. Un de nous est de trop dans cette pièce.

Facile pour cette page vierge de présenter un drapeau blanc et de me donner le goût de me rendre. Et dur de trouver une verve conteuse quand une boule de silence est au centre de tout, du corps, de la gorge, un noyau de fruit pas encore mûr, une voix non mûre...

Ma bouche est sèche.

Ces contes que j'allais cueillir autrefois... Fanés, déboisés, sarclés, j'ai passé au travers avec ma hache. J'ai tout consommé dans de petits cahiers. Il n'en reste plus rien, rien n'a repoussé depuis. J'ai perdu foi. Les phrases ne viennent plus, elles ont fait place aux doutes. J'écris du blanc. Je produis des espaces pour ma censure.

Nora, ma femme, c'est elle l'encre qui me manquait. Mais, elle s'éloigne de plus en plus depuis mes oublis fréquents. Elle voyage sans cesse. Et c'est Blanche qui revient me hanter, tordre mes souvenirs, celle pour qui je prépare le café le matin, quand Nora n'en boit pas. Oubliant que je suis parti il y a bien des années.

Quand il fait clair, il fait encore noir.

Dégradé 2

Tout a dégénéré très vite. Tout s'est effacé en l'espace de quelques mois. Il y avait eu un homme dans la vie de Nora, puis elle l'avait observé disparaître, de plus en plus loin dans le temps. Son histoire à lui se décomposait. Elle avait fini par le conduire dans un endroit où les patients avaient de petits bracelets électroniques. Un préposé retira à William son manteau pour le ranger dans un vestiaire, un manteau devenu inutile pour quelqu'un qui ne disposait plus de la liberté de quitter les lieux.

Il ne lui avait fallu pourtant qu'un instant pour déjouer le système. On avait oublié un veston de laine, déplié sur son lit. Personne n'avait arrêté William. On l'avait pris pour un visiteur avec son beau pardessus. Il avait réussi à se faufiler dehors. Il errait dans le stationnement. Sondant toutes les poignées des portières blanches. Souvenir de sa Plymouth de jadis. On l'avait récupéré grâce au bracelet qui permettait de localiser les résidents. Nora l'avait ramené à sa chambre. *Merci madame. Vous savez que je suis le descendant des frères Grimm?*

Dans le noir

Je passai à mon appartement pour ranger dans ma bibliothèque le manuscrit et son double reproduit chez *Le Verso*. J'avais un message sur mon répondeur. La personne au bout du fil prit du temps à se présenter. Une voix aux mille accents, une voix de voyageuse. Nora me saluait, m'offrait ses condoléances en retard. Elle devait arriver de voyage, avec ses valises jamais complètement défaites, avec sa garde-robe pour chaque climat, chaque saison. Elle s'acclimatait à tout, Nora.

Elle voulait emprunter le cahier de William. Sa demande devait avoir été faite du bout des lèvres. Elle ne parlait plus. Encore du grésilleme. Un Sisyphe qui retournait et retournait la boule formée dans sa gorge, au sommet du silence. Elle me proposait un rendez-vous au Parc des générations pour le lendemain.

Je pris quelques vêtements propres en prévision de cette *confrontation* et retournai chez ma mère. Lorsque j'entrai, Anne et Blanche étaient dans le salon, assises bien droites, face à face et immobiles dans la pénombre. Un portrait de famille en ombre chinoise. La présence discrète des yeux félins sous le divan ajoutait une lueur fantomatique et dorée.

Je compris qu'elles parlaient de l'homme tatoué que l'on avait aperçu plus tôt. Ma mère le connaissait. À demi-mot, elle laissa entendre qu'il y avait déjà eu une histoire mouvementée entre eux lorsqu'ils étaient jeunes.

Dans le calme de la forêt, il l'avait amenée, et tante Anne, jalouse, les avait suivis. Il avait glissé ses mains sur la peau blanche de Blanche. Elle avait frémi, mais résisté. Il avait voulu raffermir son emprise, mais la sœur jumelle sortie d'un buisson l'en avait empêché. En giflant sa sœur, sa bague effilée, avec l'émeraude et les griffes coupantes, avait déchiré l'œil et l'iris de Maman. Ou peut-être pas. Les versions différaient.

Blanche semblait en colère. Elle suppliait Anne de ne jamais retourner voir ce Barbe-Bleue Poitras, sa moto, et ses sept petits hommes de main, qui ne lui apporteraient rien d'autre que du fil à retordre et une odeur indélogeable de gaz et de boucane.

Il plut jusqu'à la nuit tombée. Nous perdîmes le courant de longues minutes. Durant la panne d'électricité où nous tenions toutes notre petite chandelle idiote et où les zébrures des éclairs nous recouvraient, j'ai senti le poids de toutes les histoires tues entre nous. Nous ne nous étions pas avoué nos vraies peurs. Jamais. Anne s'éclipsa de la maison et je restai avec ma mère, ne sachant comment profiter du reste de ma soirée.

Les pommes de la Carabosse

Blanche m'appela dans sa chambre pour que je l'aide à déplacer l'armée de coussins qui tenaient une place précise sur son lit comme un grade décoratif. Elle était en train de se déshabiller et allait revêtir son peignoir. Elle me pria de le lui tendre dans le clair-obscur. Elle retira son soutien-gorge comme si elle se déchargeait d'un sac de fruits trop lourds et, dans la faible lueur des éclairs lointains, je pouvais voir ces fruits qui pendaient. Ma mère se transformait en vieille femme. Elle regarda ses pommes empoisonnées et bâilla. Encore une nuit qui se confondait dans l'haleine noire de la Carabosse. Dans l'antre de ma mère. Que son odeur. Que sa présence. Que sa robe de chambre trop usée, et ce qu'elle tentait de couvrir.

La liste noire des princes charmants

Le matin suivant, en voulant ranger les photos au sous-sol, je tombai sur un petit cahier noir, abandonné au pied du lit d'Anne, qui n'était toujours pas rentrée. Midinette était à moitié couchée dessus, comme si elle en était la protectrice. Je n'ai eu qu'à lui prodiguer quelques caresses pour avoir accès à son trésor.

Tante Anne tenait une liste des hommes qu'elle avait rencontrés. Pour ne pas répéter les mêmes erreurs j'imagine. Ou parce qu'elle avait du mal à retenir les patronymes masculins, ayant longtemps vécu entourée exclusivement de ses six sœurs et de sa mère louve. Elle était une proie facile des amours sans lendemain. Elle trouverait même un Prince charmant dans une boîte de céréales, si elle en mangeait, ou chez Jean Coutu.

Le dernier inscrit figurant dans ce recensement malsain : Monsieur Poitras. J'essayais mentalement de recréer le schéma des pictogrammes colorés courant sur ses bras. Au bas de la liste, il restait près de son nom un point d'interrogation.

Je reposai le cahier sous le menton de Midinette, qui se mit immédiatement à ronronner en frottant son museau contre la cuvette, et je me laissai envahir par de multiples scénarios terrifiants pour m'expliquer l'absence d'Anne. J'étais une grande constructrice de récits d'angoisse. Je lançais en l'air toutes les hypothèses, je me rongais les sangs. Je devais vraiment avoir tout imaginé au lieu de prendre les grands moyens pour savoir.

Les insolites

Déjeuner. Café tiède. Un petit goût de temps qui passe.

Le quotidien de la veille était sous mon portable, pour tenter de défroisser le pli central. J'éprouvais du déplaisir à tourner les pages d'un journal qui avait été plié en deux. Obsession matinale. Les nouvelles patientaient, jusqu'à devenir des anciennes.

En Suisse, des policiers avaient retrouvé chez un homme, une collection de nains de jardin et une statue de Blanche-Neige grandeur nature. L'usage et les modalités de l'entreposage de ces pièces dérobées n'étaient pas mentionnés.

La présence d'un voleur bulgare avait été détectée lorsque le propriétaire de la maison avait raconté une blague à sa femme et qu'ils avaient entendu rire le maraudeur à l'étage.

Sur un autre continent, un singe avait adopté un chat, puis une perruche, et avait décidé de gérer une animalerie à son compte. La perruche était bicéphale et s'appelait Ron.

Je m'étais jetée sur la chronique intemporelle des faits insolites, rassurante d'étrangeté, avant de me rendre au parc pour y rencontrer Nora. Je dus aussi passer à mon appartement pour prendre le manuscrit et les feuilles photocopiées, ne sachant toujours pas quelle version j'allais remettre à la femme de mon père. J'eus du mal à trouver le volume. À croire qu'il avait changé de place. Un jeu de cache-cache. De poursuite littéraire. Il tentait de s'intégrer à ma bibliothèque. Caméléon avec les classiques reliés d'auteurs du XIX^e siècle. Brute épaisse près des arlequins menus aux pages fripées qui avaient essuyé des larmes. Il semblait se plaire auprès des œuvres de fiction. Mais pas avec les biographies ni avec mes vieux manuels de philosophie. Certains d'entre eux étaient sur le plancher. Comme s'il y avait eu bagarre. C'était décidé; c'était sa dernière journée dans ma bibliothèque.

La belle-mère des glaces fondantes

Nora s'est approchée de moi avec ses lunettes soleil. Une joueuse qui bluffe ou qui a trop pleuré, obturant volontairement son regard qui abritait peut-être de l'émotion. Je n'ai pas tenté de fixer ses yeux. J'en avais peur.

Ses cheveux noirs laissés libres étaient envahis par des mèches blanches, suivant l'ordre des touches d'un piano ; ils devaient ressembler à une torsade de chocolat noir et de chocolat blanc lorsqu'elle se faisait un chignon.

L'infâme demi-sœur s'accrochait à elle, une petite peste habillée dans des teintes criardes et qui portait les accessoires miniaturisés de ceux qu'étreignait sa mère.

Mère et fille dégageaient l'aura glacée des vedettes lassées de paraître, tout bonnement. Une main invisible semblait retenir et tordre leur sourire. Elles devaient prendre grand soin de ne rien laisser filtrer d'elles-mêmes à l'extérieur.

Je me demandais si elles n'allaient pas m'arracher le livre des mains, puisqu'elles tendaient déjà les bras avant même que j'aie sorti le manuscrit de mon sac. Elles réclamaient ce papier jauni et toutes ses taches d'encre, un dernier souvenir de William, un peu de sa présence.

Lorsqu'elle vit le journal de son époux, Nora défaillit. C'était presque imperceptible à l'œil; comme une poupée avec un hoquet imaginaire, une bourgeoise catatonique qui croise l'ombre d'une souris. Je crois qu'elle s'était déformée en entier pour se recomposer ensuite. Ce choc avait laissé sa trace; ses vêtements ne lui allaient plus, sa prestance s'était décomposée, son châle était tombé de guingois et ses lunettes glissaient. Elle avait rapetissé subitement.

Intimement comparée à une reine des glaces depuis l'enfance, la belle-mère terrible se mettait subitement à fondre. Elle se déconfisait à vue d'œil. Une *déconfiserie*. Le chocolat de ses cheveux coulait doucement sur ses épaules. Le sucre de sa peau se cassait. Son image parfaite se déroba.

La Méduse dont je ne voulais pas croiser le regard, car je me sentais en danger de pétrification, retira ses lunettes fumées. Son regard se posa sur moi, sans que je ne subisse la moindre métamorphose. C'est elle qui se laissait percer à jour et qui changeait devant moi.

Je lui tendis le journal de mon père qu'elle ouvrit aussitôt. Elle le feuilleta rapidement, puis son regard se chargea d'incompréhension. Elle me montra une des pages, blanche, puis la suivante, et remarqua que la main d'écriture changeait. Impossible de savoir qui avait rédigé les dernières parties du cahier. Nora postula qu'une infirmière s'était peut-être entichée de William, une vieille fille trop sensible et trop avenante qui voulait aider tout le monde. Elle prenait peut-être des notes dans les moments de lucidité de mon père, pour consigner ses réflexions et finir l'œuvre de cet homme malade. Ou encore, cette préposée qui était tombé sur le manuscrit, peut-être avait-elle voulu jouer à la créatrice après avoir sauvé le journal d'une fin sordide au dépotoir.

Pour ma part, je presentais encore l'haleine de la Carabosse, qui avait peut-être mêlé ses effluves à l'encre, s'acharnant à raconter son histoire, sa version. Nora glissa le journal qui se transformait en trou noir – mais taché par le blanc grignotant peu à peu ses pages – sous son bras et tourna les talons en me gratifiant d'un merci amer. Léa salua comme si elle balayait le paysage entier de sa mémoire pour l'effacer. Je ne les ai pas prévenues que le livre était contaminé et condamné à l'illisibilité, qu'il finirait par nous aspirer et contribuer à l'oubli de toutes les histoires du monde.

C'était la malédiction d'une mauvaise fée. Des choses disparaîtraient. Les gens deviendraient évanescents. Le réel allait se faire aspirer par toute cette fiction malade et trop longtemps contenue.

Dégradé 3

Sa vie, suspendue. Sa montre s'était arrêtée juste comme il commençait à tenir à elle, à se faire au temps qui passe.

Il sentait l'ombre se rapprocher, il la sentait sur ses vêtements et sur sa peau. Peu importe où se retrouvait le soleil au-dessus de lui, le vieil homme ne parvenait plus à pénétrer à l'intérieur du cercle éclairé. En retrait de la plaine lumineuse, à quelques pas de l'étang miroitant et presque jaune tout taché des rayons, derrière l'arbre brillant, il demeurait en décalage. Il ne faisait pas partie de la lumière des lieux qu'il occupait. C'est tout doucement qu'il comprit qu'il ne vivait plus qu'en demi-teintes et en gris, comme un négatif, ce qui dut se refléter chez lui par un sourire triste, avec son cœur amnésique et sa mémoire qui avait arrêté de battre. Il y a des choses qu'on n'empêche pas d'arriver. La mort, les trains et la visite. Ce devrait être dans un manuel d'instruction quelque part, coincé sous un sous-titre à la Nostradamus : *Ce que vous devez savoir être inévitable.*

Il avait des choses, peut-être, il n'en était plus sûr, à préserver. Comme des documents qu'il gardait dans un coffre, sans serrure maintenant, car il perdait trop souvent ses clés. Il aurait préféré les mettre ailleurs. Hors de cette vitrine-prison où les mannequins pendouillaient, où les infirmières fatiguées ne pouvaient pas tous les remettre en place, il fallait leur donner un petit coup de vie de temps en temps, enlever la poussière. À la manière dont il essayait de raviver la « brillance » du passé.

Blanche

Blanche n'acceptait pas la transparence, le fait de disparaître devant Willie, de se dédoubler en Blanche-Haine. Elle ne voulait pas vivre sur du papier.

Peut-être avait-elle réussi à trouver le manuscrit avant que je le ramène à mon appartement, pour y arracher quelques pages à son sujet. Sans doute inconsciente du fléau qu'elle avait engendré.

Ma mère avait chassé l'oiseau aux mille fables.

La dernière sirène

Pour revenir chez ma mère, j'avais emprunté la rue Saint-Onge, coupant par la propriété des Lesage dont la cour arrière offrait un raccourci. Arrivée près de la maison, j'étais tombée sur une voiture de police dont les lumières rouge et bleu tournaient. Un petit voisin, Éric, qui venait souvent me demander conseil lorsqu'il empruntait des livres à la bibliothèque, courut vers moi. Il me prit la main. *J'ai vu un méchant pirate et une sirène presque morte.*

Il était fou de rage. Il bavait, de l'écume. Il faisait des châteaux de sable dans les airs, comme s'il creusait dans l'abdomen et au-dessus du crâne de la femme qui était tombée sur le dos. Il voulait y enfouir un butin, ou s'enfuir lui-même. L'homme tatoué avait mal, il était en nage. Et à cet instant ses bras se sont mis à la frapper. Il avait décidé d'arracher la queue de cette sirène.

C'était la description de la scène, telle qu'il l'avait aussi racontée aux policiers. Il avait assisté au drame, assis secrètement sous l'escalier de sa demeure. Éric lisait *L'île au trésor* et avait transformé toute cette vision d'épouvante en pirates et en mythe, l'air tout à fait détaché. Il n'avait jamais vu le sang qui coulait des multiples contusions de la victime. Que du sable et quelques pièces d'or. Et une bague qu'il avait ramassée, avec une grosse émeraude verte. Il me la montra.

C'était celle de ma tante.

Anne était en effet tombée sur un écumeur furieux, qui n'avait pas accepté de se faire larguer, que son nom soit rayé d'une liste noire. Anne était retournée le voir pour lui dire qu'elle avait mis un trait sur leur relation. Même si elle en avait peur. Même si sa sœur lui avait déconseillé de le faire. Même si elle avait tenté de ne pas attirer son attention le matin précédent, au café. Il fallait qu'elle retourne le voir. Barbe-Bleue Poitras l'avait suivie et avait laissé son corps exprimer ses frustrations, dans une réplique sanglante. C'était ma reconstitution de la scène et du crime.

Blanche avait « inondé » ma boîte vocale de ses messages. Anne se trouvait dans un état critique à l'hôpital. Ma mère était à son chevet.

Dans la voiture de police, je vis le visage cicatrisé de Poitras tourné vers moi, ses tatouages me dévisageant de tous leurs yeux, bouches et béances. Ils ressemblaient maintenant à des citations du livre de Stevenson, puis à des passages de l'épopée d'Ulysse à propos des femmes-poissons au chant dévastateur, et revinrent à la phase des pictogrammes incompréhensibles. Poitras n'était pas fait pour développer ses histoires — il mettait trop souvent des *poings* finaux —, il préférait les signes que les tatoueurs immortalisaient sur sa chair pour lui.

Éric, le jeune lecteur, me tendit son livre comme on tend un médicament, mais trop tard. Les agents le raccompagnèrent chez ses parents. Était-ce possible de survivre sereinement en tournant des pages, transformant une femme battue en sirène malmenée?

Complètement défaite, je pris l'autobus pour me rendre à l'hôpital. Changer le mal de place. L'oublier sur un banc. Le laisser au chauffeur.

Assis devant moi, un jeune garçon parlait amoureuxment de ses jeux comme d'une période révolue, le temps jadis élastique de l'enfance venait de se rompre ; j'étais même assez près pour que des particules de moments perdus à grandir m'éclaboussent.

Débranchée

Anne était dans le coma depuis une semaine. On tournait en rond dans la maison. Il fallait que je sorte, que j'aie fait prendre l'air à son fantôme qui ne me quittait plus.

J'ai décidé de me diriger vers le Cap aux Échos, dans ce lieu à l'image du cerveau de ma tante endormie ; une forêt en deux hémisphères, coupée par une route de terre et une longue rivière. Une forêt remplie d'oiseaux et où vivait un loup, un bestiaire caché au fond des bois dormants et à l'orée du rêve. Je piétinais sa tête-labyrinthe, tout était rouge-orange comme l'incendie, comme un chaperon perdu qui rêve de tout brûler pour s'en sortir. Pour enfin se réveiller.

Je m'imaginai, le journal photocopié de mon père à la main, en couvrir le tronc des arbres comme les affiches posées dans ma chambre de jeune fille, lire toute la journée, seule dans une grotte, les yeux fermés, par cœur, dans l'obscurité, réinventer les blancs découpant les phrases, suivre le texte à l'envers, découvrir d'où viennent tous ces mots, les ramener vers leurs racines. Je devais stopper l'écoulement des contes.

Anne marchait devant moi, comme l'ombre qui nous devance selon la position du soleil. Elle s'arrêtait, puis je la voyais s'effondrer, sa blessure béante derrière la tête. Cela semblait douloureux une blessure d'ombre, car il n'y avait déjà presque plus à heurter, à trouser. La silhouette se relevait pourtant, à la manière d'une graine, d'un sésame, qui germe en accéléré dès qu'elle touche la terre. Elle poussait et mourait à nouveau. Je traversai le néant, sa douleur, je traversai son fantôme. J'essayai de chasser son image.

Ma tante a toujours été mon arbre préféré. Qui bourgeonnait à sa permanente du printemps et qui déprimait avant l'hiver. Où je pouvais me nicher en tout temps si j'avais besoin d'en connaître plus sur mes racines. La savoir alitée, sans promesse de mouvements futurs, de reflourissement, c'était comme apercevoir la mort habillée dans sa métaphore préférée.

Anne me demandait souvent de venir avec elle en randonnée dans la forêt du Cap aux Échos. Un rituel, jamais fixé dans le temps, qui provenait plutôt d'un appel. J'enfilais mon anorak et glissais le capuchon sur ma tête, rêvant à ce que la forêt aurait cette fois à nous conter. Chaque fois, Anne avait l'air de chercher quelque chose. Un arbre particulier, un détour secret qu'elle aurait oublié. Elle semblait suivre une piste apprise il y a longtemps, et je sentais, à chaque retour, que nous n'avions pas encore été amenées sur le bon chemin.

Malgré son absence, je n'étais pas seule. Des enfants se régalaient dans une cabane construite dans un arbre. Une sorte de nectar coulait sur leur menton, les rendant luisants comme des friandises. Des enfants au sucre d'orge. Il y avait aussi un homme qui les observait avec des jumelles, eux ou les oiseaux sur le toit d'écorce, sorte d'ornithologue amateur ou de pervers, dur à dire, venant écouter et distinguer les chants d'oiseaux de ceux des enfants comme des pistes sonores aléatoires. Il était à l'affût des filets de cris, de piailllements, d'un œuf qui éclot, de l'effet du soleil sur cet œuf, qui colore également le bruit.

Je me suis assise sur une roche, froide, juste pour me rappeler que j'avais encore un corps, que les lieux autour de moi étaient bien réels. Il était facile de douter dans une forêt. Les arbres n'ont jamais totalement fait partie de notre monde, ils se dressent à part, dans un lieu pour l'errance, la recherche des choses oubliées, la déambulation, la rêverie, ils sont *débranchés* de nos existences, un peu ailleurs. Un autre mode de vie. Je devais continuer jusqu'au bout, finir le jeu de pistes, trouver le passage secret de tante Anne. Seule chance pour moi de la retrouver, en partie, dans ce dédale de possibles. Les sentiers se déroulaient sous mes pieds comme des rubans, que je me contentais de tirer à moi et de suivre. L'air était soyeux. Il avait rafraîchi subitement, car je sentais mes larmes, plus basses, sur mes joues.

Avant, je croyais que dans certains sentiers on pouvait se retourner et atterrir sur son propre passé. Découvrir une forêt primitive. Ou même une forêt d'anticipation, un désert, un malheur. Mais je n'envisageais pas de me tenir devant le simple présent.

Le simple présent se résumait à une falaise donnant sur un trou noir, avec vue sur un tableau de mort « végétative ». De grands géants tombés dans l'immobilité. Une immobilité redondante et surjouée, à la puissance mille. Les troncs ébranchés, ébranlés, leur sécheresse recouverte par les feuilles rouges des arbres au-dessus, comme un paquet d'allumettes étalées sur le sol. Encore envie de tout brûler, de crier au loup. J'étais arrivée.

Mon téléphone cellulaire vibra dans ma poche. J'entendis du silence sur la ligne, ma mère qui pleurait, encore du silence, et le son craquant et dur d'une forêt qu'on débranche. *C'était fini.*

Ma mère devait m'attendre, assise dans un grand fauteuil dans le hall d'entrée de l'hôpital, avec ses larmes qui ne coulaient que d'un côté. J'accrochai la bague verte d'Anne sur la branche basse d'un bouleau. Tout près, un oiseau s'envola comme s'il venait tout juste de ressusciter et il y eut une averse de plumes blanches virevoltantes, qui me firent penser aux feuilles éparses dans mon sac.

L'histoire prenait un sens tout nouveau, elle n'était plus reliée par le cuir qui l'entravait, elle n'avait plus de compte à rendre à la réalité avec laquelle mon père se débattait. Les contes ne disparaissaient pas, ils prenaient possession du monde.

J'ai lancé les pages vierges dans la forêt. Un nouveau Big Bang.

Une dernière histoire ou Lettre de l'homme

Une jeune femme était venue rejoindre les arbres, leur temps secret. Pour que sa chair devienne de l'écorce et dessous, que sa graisse se change en pulpe à papier. Pour qu'elle puisse se réécrire sans cesse. Une femme verte et grise, parcourant les sentiers de l'aube à l'aubépine. Une muse sauvage et toxique.

Sa rencontre m'arracha un morceau de mes souvenirs. Elle pillait les gens, leur prenait ce qu'ils avaient de plus précieux pour créer de nouvelles histoires sur sa robe d'écorce. Je l'ai fréquentée jusqu'à perdre quasiment la tête.

Jusqu'à ce qu'elle me laisse partir ; les ronces glissèrent doucement pour libérer un sentier qui me mena jusqu'à un grand parc, où trônait un de ces châteaux endormis dans la poussière et la nostalgie. À l'intérieur une femme assoupie. Ou paresseuse. Je me pressai de l'embrasser pour que s'accomplisse un miracle, ou pour recevoir une gifle d'une femme encore pleine de sommeil. Quand elle ouvrit les yeux, je vis qu'un d'eux avait été remplacé par une bille, une émeraude verte. Me rappelant ainsi toujours un peu la femme des bois. Cependant, je constatai que plusieurs femmes dormaient dans ce château et qu'il y avait des clones de cette beauté évanouie dans chaque pièce. J'avais choisi celle à l'œil de vitraux, mais il y en avait tant d'autres.

Après une vie à regarder l'ennui et la colère grandir dans l'œil d'émeraude qui me reprochait mes escapades dans les forêts multiples, je crus avoir tiré la mauvaise fée du sommeil. Elle s'était transformée en reine-sorcière. Elle faisait passer le temps en accéléré pour m'empêcher d'en profiter.

Je devais retourner dans le château d'autrefois et en réveiller une autre. Mais la femme des bois ne me laissa pas faire. Elle me souda à elle, m'enveloppa de ses bras vignes, pour que le monde recommence encore et encore, sans que je m'en rappelle.

Nous eûmes peut-être des enfants. Nés d'une diffraction, d'un reflet dans le prisme d'un œil de verre. Une fille sans doute. Une nouvelle Ève pour reconstruire le monde pendant que les bois dormaient.

Épilogue

La baguette magique

Je me retrouvai à nouveau dans le bureau du notaire Dugas; Anne me léguait Midinette et son cahier noir.

Il demanda des nouvelles de Blanche. Il voulait encore s'excuser. Une anecdote ancienne de pratique musicale, d'instrument mal accordé. Il avait lancé sa baguette de faux chef d'orchestre dans les airs. Elle avait été propulsée, se rappelait-il, par un rebond formidable sur la petite caisse jusqu'à l'œil droit de ma mère. D'où la fameuse prothèse, cette bille éclatante et froide, dans le visage de Blanche.

Il se trompe. Je crois qu'il ne la connaît pas. Elle est née avec.

**TRANSMISSIONS « FABULEUSES », CONTES ET
INVRAISEMBLANCES DANS *LA PETITE FILLE QUI
AIMAIT TROP LES ALLUMETTES* DE GAÉTAN SOUCY ET
L'OGRE DE GRAND REMOUS DE ROBERT LALONDE**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La partie analytique de ce mémoire porte essentiellement sur des questions narratologiques et pragmatiques appliquées au corpus québécois contemporain, plus spécifiquement à deux romans qui se rattachent à l'univers merveilleux des contes et s'en inspirent : *L'Ogre de Grand Remous* (1992) de Robert Lalonde où il est question du Petit Poucet et de la figure de l'ogre, ainsi que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy, dont le titre suggère au lecteur une certaine influence de *La petite fille aux allumettes* d'Andersen. Ces œuvres ont d'ailleurs fait l'objet de plusieurs études dont quelques-unes démontrent comment ces romans se rapprochent du territoire du conte⁸, d'une part à cause du jeu des références intertextuelles qui nous renvoie sans cesse à ce genre littéraire merveilleux, mais aussi, d'autre part, grâce à leur rapport avec l'oralité, le système d'adresse établi entre les narrateurs et leurs narrataires et à la « parole conteuse » qui s'y déploie.

J'avancerai l'hypothèse que la présence du conte dans la diégèse affecte aussi, dans ces deux romans, les postures d'énonciation des narrateurs et leur fiabilité, tout en tentant de répondre à la question suivante : comment le conte, genre pouvant raconter le fabuleux et faire basculer le récit dans l'invraisemblable, vient-il s'inscrire dans la narration des personnages et influencer la façon de raconter l'histoire?

Pour ce faire, je m'intéresserai à la narratrice féminine de Lalonde, Aline, qui s'inscrit dans la lignée des conteuses et à celle de Soucy, Alice, qui par son langage

⁸ Celle de Maïté Snauwaert, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain » (2007), sur le roman de Soucy où elle tente de « mesurer la façon dont le roman québécois contemporain renoue avec le conte comme univers de fiction et, surtout, comme posture d'énonciation », et l'article de Krzysztof Jarosz « Quand un conte se fait roman » (2007), sur celui de Lalonde.

singulier et sa qualité de « secrétaire », rapporte le récit de ses tribulations suivant la mort de son père. Ces deux narratrices homodiégétiques semblent en effet adopter une posture d'énonciation qui est très près de celle du conteur, ce qui m'amènera à la notion théorique de narrateur conteur. Par ailleurs, je souhaite aussi mettre en évidence le fait que ces narratrices possèdent des capacités étonnantes qui contreviennent à la vraisemblance. Aline, elle, outrepassa à plusieurs reprises le savoir habituellement attribué à un narrateur homodiégétique adoptant une perspective omnisciente. Quant à Alice, son illettrisme contrevient à la possibilité même de cette narration, à son écriture dans le grimoire. Ces transgressions font d'elles deux narratrices bien improbables. Selon moi, ces accroc à la vraisemblance pragmatique (narrateur impossible, paralepse, etc.) pourraient aussi répondre au caractère merveilleux et irréel du conte. Ce qui m'amène à l'idée d'une « transmission fabuleuse », d'une voix qui contourne les apories et les obstacles pour transmettre en toute invraisemblance des récits qui outrepassent la mémoire ou les facultés langagières des narratrices.

Cette réflexion contribuera à faire émerger une nouvelle manière de considérer les narrateurs de ces œuvres, plusieurs de ces questions sur la voix narrative ayant été peu travaillées jusqu'à aujourd'hui, et pourrait trouver une résonance dans d'autres romans québécois de la même époque.

CHAPITRE 1

LA PROBLÉMATISATION DE LA TRANSMISSION NARRATIVE

Le roman « postmoderne » québécois épouse des formes narratives variées qui déportent dans de nombreux cas, me semble-t-il, notre attention sur la voix narrative en train de s'énoncer, et sur les divers effets esthétiques et pragmatiques engendrés par sa mise en scène. La narration se complexifie et ne semble plus aller de soi; les critiques mettent au jour la difficulté à rendre l'histoire des récits contemporains, envahis par une pléthore de personnages confrontés à l'inénarrable ainsi qu'à des narrateurs impotents et sans contrôle, ou « surcompétents », faisant miroiter leur toute-puissance sur le mode de l'ironie ou du ludisme. Bref, la mise à mal des codes de vraisemblance entraînant la problématisation de la transmission narrative marque plusieurs œuvres actuelles. Des histoires sans queue ni tête, qui soulignent leurs propres achoppements, leurs limites, ou la faillibilité de leur narrateur, tendent à créer un effet de brèche dans la narration. Le récit interroge donc de plus en plus la manière de raconter des histoires, parfois jusqu'à hisser l'acte même de la transmission comme véritable sujet de la narration⁹, quitte à se générer directement à partir des problèmes de transmission de l'histoire et de sa mise en voix.

⁹ À ce sujet, Roland Barthes écrivait déjà, en 1966 dans *Communications* 8, à propos de la littérature qui lui était contemporaine : « [...] aujourd'hui, écrire n'est pas " raconter ", c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent (" ce qu'on dit ") à cet acte de locution » (Barthes, 1966 : 21). Ce n'est donc pas une préoccupation singulière à la modernité que de s'intéresser à l'acte de raconter, et aux multiples mises en abyme de l'acte énonciateur, de la lecture et de l'écriture. Toutefois, on pourrait suggérer que la littérature contemporaine se distingue par son propos davantage centré sur la difficulté de raconter, et le doute posé sur la narration lorsque le texte souligne les ratés et les transgressions du narrateur.

D'ailleurs, du côté des études de la narrativité contemporaine, un des constats qui est communément partagé est celui d'une mutation formelle du paradigme narratif¹⁰, faisant advenir de nouvelles modalités de la transmission narrative. Cette mutation, qui dépasse largement le contexte littéraire québécois, a comme principal impact d'appeler un nouveau pacte de lecture, qui pourrait sembler, à première vue, sacrifier l'illusion romanesque au profit d'une mise en lumière des procédés et des artifices littéraires. Pourtant, même s'il y a parfois sabotage volontaire de l'adhésion au raconté, empêchant le lecteur de se plonger naïvement dans la fiction, ces stratégies peuvent paradoxalement être le lieu d'une nouvelle connivence avec le lecteur, qui acceptera, en se sachant d'avance le jouet d'une « voix » qui peut se révéler manipulatrice ou indigne de confiance, d'y adhérer tout de même et de « suspendre son incrédulité¹¹ ».

L'article de Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle » (1995) montre bien l'évolution des différentes modalités du « protocole pragmatique » du pacte romanesque, le pacte d'illusion consentie, et fait prendre conscience que dans l'histoire de la vraisemblance, les conventions changent. Par exemple, le statut omniscient accordé au narrateur hétérodiégétique n'a pas toujours été « autorisé ». Il y eut un temps où le pacte entre l'auteur et le lecteur, pour que ce dernier adhère à la fiction, exigeait alors du narrateur que les circonstances de sa narration soient possibles et qu'il ne révèle que ce qu'il pouvait connaître, ce qui lui permettait de respecter la vraisemblance pragmatique.

Au Moyen Âge, où l'énonciation était conçue comme une re-production, la vraisemblance pragmatique exigeait que le récit ne relate que ce qui était « historique » (soit vécu par l'auteur, connu par des documents, ou su par la *vox populi*). Le lecteur devait pouvoir supposer que le narrateur était au courant de ces faits, puisqu'il ne pouvait, selon la

¹⁰ Voir à ce sujet Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), « Modalités du pacte romanesque contemporain », *La transmission narrative*, Québec, Nota Bene, 2011, p.8.

¹¹ Je fais ici référence à la « suspension volontaire de l'incrédulité », ou « willing suspension of disbelief », de Coleridge (*Biographia Literaria*, 1817).

convention, dire que ce qu'il pouvait effectivement savoir. Cela explique, entre autres, le procédé du manuscrit trouvé ou le fait que le narrateur prenne le soin d'indiquer son mode d'information et les circonstances de son énonciation. L'autorité fictionnelle dépendait, entre autres, de cette vraisemblance pragmatique, reposant sur l'autorité de la voix narrative. Le narrateur, en plus d'être dûment informé, devait posséder quelques qualités : il devait être tenu pour véridique (digne de confiance) et compétent lorsqu'il se lançait dans un acte d'assertion.

Le concept de vraisemblance aristotélicien recommandant la *mimesis* a également renouvelé, toujours selon Cavillac, le problème de l'autorité fictionnelle. Comme la *mimesis* ne peut représenter que des actions et des actes publics, et non des sentiments et des pensées qui ne peuvent être perçus de l'extérieur, la « sphère du privé » (récit de vie intérieure, vie ordinaire non cautionnée par l'histoire, etc.) est difficilement racontable sans se heurter à la vraisemblance pragmatique, puisqu'étant privée de l'autorité de l'Histoire, nul n'aurait pu en être informé. La possibilité du récit et la *captatio illusionis* sont compromises. Entre donc en jeu l'utilisation de la première personne, l'autotémoignage. Par contre, comme l'autorité de ce personnage-narrateur ne va pas de soi, il entraîne un autre problème : l'authenticité et la fiabilité de ce narrateur – garante de l'autorité fictionnelle – sont indécidables. Sa parole peut sembler moins fiable si elle n'est jamais vérifiée par d'autres témoins. Même ses compétences pour narrer une histoire ne sont peut-être pas suffisantes, comme les récits où le narrateur, par exemple, est illettré. Cela entraîne la suspicion du lecteur. La narration dans ces cas est a priori impossible si l'on n'admet pas la présence d'un « auteur impliqué », dont le narrateur dépend. Le problème sera plus ou moins résolu par des procédés permettant d'extérioriser cette vie secrète enfouie au cœur des personnages en la rendant publique, par la médiation du discours direct, oral ou écrit (longues conversations, monologues à voix haute surpris par des témoins, missive, etc.). Mais encore là, on se placera parfois dans des situations extrêmes qui tout en assurant la vraisemblance pragmatique, contreviendront à la vraisemblance empirique et diégétique (Cavillac, 1995 : 41).

On peut donc sentir venir la crise narrative, minée par l'incompatibilité entre la vraisemblance mimétique et la vraisemblance pragmatique en régime hétérodiégétique. Cavillac donne l'exemple du *Quichotte* de Cervantès, dans lequel elle met de l'avant l'invention métafictionnelle. Mettant méthodiquement en doute le concept même de vraisemblance, réfléchissant sur les procédés habituels du roman servant à asseoir cette vraisemblance, le récit lui-même devient une mise en garde autoréflexive par l'utilisation de ces procédés poussés jusqu'à l'illogisme. Cela en vient à détruire l'autorité narrative puisque le narrateur se refuse souvent à trancher lui-même, en s'en remettant au lecteur, comme s'il lui transférait l'autorité et semblait dire au lecteur : « il n'y a pas de narrateur au-dessus de tout soupçon ».

Ces questionnements sur la vraisemblance pragmatique, en passant de l'intenable discours de la fiction hétérodiégétique à l'irrecevable discours de la fiction autodiégétique, ont permis une prise de conscience fertile. En effet, de nos jours, les auteurs contemporains n'hésitent pas à jouer de ces impossibilités mêmes et à les mettre en scène dans leurs œuvres, en employant, par exemple, des narrateurs non-fiables ou incompetents, en usant parfois sournoisement des paralepses et des paralipses pour piéger le lecteur, etc.

1.1 LE NARRATEUR NON FIABLE

C'est en observant la question de la non fiabilité qui plane sur la narratologie contemporaine – surtout la branche cognitive – que l'on pourra éclairer certains aspects liés à la réception.

Le récit peut receler des pièges, tendus ou non par le narrateur, et mettant en péril la compréhension du lecteur dont les erreurs d'imagination et la prédisposition à « considérer les narrateurs comme fiables » – et à penser que « l'auteur joue franc jeu : que lui ou elle a construit son œuvre de façon à rendre manifeste ce qu'il est approprié d'imaginer » (Currie, 2010) – peuvent l'amener à faire des interprétations erronées. Gregory Currie, dans son article « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », considère que ce phénomène de confiance aveugle investie dans l'instance du narrateur

provient entre autres d'une double erreur de la part du lecteur qui, présupposant que « [l'] auteur [a] une connaissance privilégiée de [ses] personnages et des événements auxquels ils participent », a tendance à le confondre facilement avec le narrateur, ou à le considérer comme une catégorie analogue, étant donné leur « responsabilité » similaire (leur fonction de régie du texte) : « car pour nous l'auteur est responsable du texte que nous avons devant nous, et le narrateur est quelqu'un dont il est fictionnel de dire qu'il est responsable du texte que nous avons devant nous. » (Currie, 2010)

La question de la voix dans le récit, « qui parle? », peut donc amener le lecteur à soupçonner l'instance narratrice surplombant et dirigeant le récit lorsque cette dernière semble indigne de confiance, qu'elle soit mensongère, incompétente, ou impropre à transmettre l'histoire, bref, à laquelle on ne peut totalement se fier. La question de sa fiabilité se pose également dans les cas où les frontières entre la fiction et la réalité, ainsi qu'entre la vérité et le mensonge sont brouillées.

C'est tout d'abord dans les travaux de Wayne C. Booth, précisément dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), que le terme « unreliable narrator » ou narrateur non fiable est utilisé pour parler d'un narrateur qui ne respecterait pas, dans ses paroles ou dans ses actions, les normes de l'œuvre, c'est-à-dire pour lui les normes de l'auteur implicite¹² – « un second moi de l'auteur » qui gèrerait et surplomberait le récit. Une certaine distance, un peu comme un décalage, s'inscrit entre ces deux pôles qui se partagent la relation du récit et vient semer le doute sur la fiabilité du narrateur (comme si l'instance auctoriale implicite du récit nous pointait les failles du narrateur, semant le doute dans l'esprit du lecteur). Le degré de fiabilité, cependant, n'est pas toujours aisé à saisir :

Parfois il est presque impossible de décider si le narrateur se trompe, et à quel degré il le fait; parfois il est facile d'en décider : quand il y a

¹² « I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not » (1961 : 158-159), cité par Ansgar F. Nünning dans « Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches » (2005 : 91).

confirmation explicite, ou bien lorsque les faits sont contredits par un témoignage. (Booth, 1977 : 106)

Cette réflexion s'est poursuivie et se retrouve dans les travaux sur l'« unnatural narratology » des chercheurs du Nordisk Institut, comme Ansgar F. Nünning, Brian Richardson et Monika Fludernik, qui ont exploité le concept de non fiabilité et qui l'inscrivent dans une perspective propre au « tournant cognitif » de la narratologie. Considérant que les formes contemporaines de récits s'éloignent de plus en plus du récit naturel (se dirigeant vers l'« unnatural narration »), ces théoriciens redéfinissent la narration non fiable, en se détachant de la posture de Booth pour qui ce type de narrateur consistait en « un écart par rapport aux normes de l'auteur implicite » (Patron, 2009 : 144), afin de le penser davantage comme « une décision interprétative de la part du lecteur ou du critique » (Patron, 2009 : 144). On peut parler, à l'instar des tenants de l'école allemande (Fludernik, Richardson), de ces « *unnatural voices* » qui lézardent les fictions contemporaines. Elles font partie du paysage littéraire et se posent parfois comme une réflexion sur l'inénarrable, sur les limites du dire, sur la nature même de la communication qui est faillible.

Lorsqu'on parle de non fiabilité, on peut aussi se questionner sur les intentions du narrateur; cherche-t-il à tromper de manière délibérée, ce qui ferait réellement de lui un narrateur non fiable, ou est-il seulement un narrateur faillible, cherchant à rapporter un récit malgré les failles et les limites (oublis, connaissances insuffisantes, etc.) qui caractérisent la transmission du récit?

Ansgar Nünning, pour sa part, postule qu'il n'est pas nécessaire de se reposer sur la notion d' *implied author* pour expliquer ce qui crée l'impression de fiabilité ou de non fiabilité, mais qu'elle peut être expliquée par les termes de « dramatic irony » ou de « discrepant awareness ¹³ » que le lecteur pressent, par exemple, lorsqu'il se trouve devant

¹³ Citation originale : « To explain the mechanisms that stand behind the impression that a narrator is of questionable reliability it is not necessary to postulate an implied author but simply to have

des contradictions dans le système de valeurs et de normes des narrateurs qu'il ne partage pas ou qui ne sont pas partagées par le « texte » lui-même.

Nünning établit également une différence entre « la non fiabilité factuelle (le narrateur ne raconte pas les faits tels qu'ils sont censés s'être déroulés dans le monde fictionnel) » considérée comme la narration non fiable, et « la non fiabilité morale ou idéologique (le narrateur fait des commentaires ou porte des jugements qui s'écartent des normes habituelles) » considérée comme une narration « indigne de confiance » (untrustworthy) (Patron, 2009 : 144). Selon la lecture qu'en fait Sylvie Patron, Nünning traque les indices linguistiques ou textuels qui entraîneraient la reconnaissance d'une narration non fiable : contradictions à l'intérieur du discours du narrateur, contradictions entre le discours du narrateur et ses actions, divergences entre deux récits du même événement dans les récits à narrateurs multiples, marques linguistiques de subjectivité (Banfield), conflits entre l'histoire et le discours, etc. (Patron, 2009 : 145) Tous ces indices concourent au même dessein, selon Patron, « [l]e but de la narration non fiable [étant] de focaliser l'attention du lecteur sur le narrateur plutôt que sur l'histoire narrée » (Patron, 2009 : 145).

La non fiabilité est aussi un enjeu étudié par Frank Wagner, à l'écoute des « bruits » menaçant la transmission narrative des œuvres contemporaines, de la « friture sur la ligne des récits » qu'on peut percevoir depuis le *Don Quichotte* de Cervantès (Wagner, 2011 : 4). La transmission de l'histoire est, selon lui, perturbée par « une exacerbation du rôle dévolu aux instances émettrice et réceptrice de la “communication” littéraire » (Wagner, 2011 : 4) – comme l'utilisation massive des procédés métatextuels dans les récits – qui oblige le lecteur à de constants « va-et-vient entre immersion fictionnelle et émergence » (Wagner, 2011 : 8), mais qui, toutefois, détient le pouvoir bénéfique de « désaliéner le lecteur en l'aidant à se libérer des séductions pernicieuses d'un réalisme perçu comme frelaté ».

recourse to the concept of structural or dramatic irony. The structure of unreliable narration can be explained in terms of dramatic irony or discrepant awareness. » (Nünning, 1997 : 87)

(Wagner, 2011 : 4) Cette observation sur les facteurs de la mutation de la transmission dans le roman contemporain l'amène aussi à s'interroger sur la fiabilité des narrateurs en relevant « la fréquence du traitement déceptif de la voix narrative dans le roman contemporain » (Wagner, 2011 : 12) dans tous ces « tours et détours » que prennent les récits et les narrateurs qui les racontent.

La non fiabilité peut toutefois être pensée comme une simple modalité au sein d'un ensemble plus large recouvrant les cas de narrations problématiques. D'autres recherches s'y attardent en établissant des catégorisations différentes qui visent à mieux cerner les particularités spécifiques des postures narratives hétérodoxes afin de mettre au jour les principaux « lieux » où la confiance du lecteur est ébranlée ou mise en jeu.

1.2 LES NARRATEURS IMPOSSIBLES, INDÉCIDABLES ET AMBIGUS

Une typologie permettant de catégoriser les différentes figures de narrateurs problématiques a été proposée du côté québécois par Frances Fortier et Andrée Mercier, dans leur projet de recherche « Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain ». Elles entendent étudier les « modalités inédites de la voix narrative » qui problématisent les questions de l'identité, de la compétence et de la crédibilité du narrateur, en dégagant trois configurations. Elles proposent une tripartition efficace en invoquant les figures du narrateur indécidable, du narrateur impossible et du narrateur ambigu, qui ne manquent pas de faire advenir les questionnements suivants, presque au détriment du récit : « Qui, exactement, raconte cette histoire? Ce narrateur est-il apte à la relater? Peut-on se fier à son récit¹⁴? »

¹⁴ Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/narration_impossible.asp, page consultée le 30 novembre 2009.

La problématisation de la transmission narrative étant devenue un enjeu manifeste, souligné, voire thématisé, dans le roman contemporain, il importe de dégager et de classer les principales formes de narration problématique, tout en tenant compte de leurs effets esthétiques et sémiotiques. Cette recherche vise aussi à « déterminer les impacts de ces manifestations sur les théories de la narration » et de montrer que « la problématisation de la narration engage la redéfinition du pacte romanesque contemporain » (CRILCQ). Ces nouveaux outils conceptuels permettent d'aborder des aspects esthétiques de la littérature, ou encore, de constater que la pratique de la lecture et de l'adhésion du lecteur à l'histoire se développe autrement; par exemple, avec le cas de narrateur non fiable qui vient bouleverser le pacte romanesque de vraisemblance. C'est ce que je tenterai plus loin de démontrer en analysant la posture des narratrices dans les romans de Robert Lalonde et de Gaétan Soucy, où ces notions de narration impossible, indécidable et ambiguë, me permettront de caractériser plus précisément le type de « problèmes » qui particularise leur situation de transmission. Pour l'heure, une définition de chaque type de narrateur problématique s'impose. Il est à noter qu'ils peuvent parfois être tous les trois représentés au cœur d'un même roman.

1.2.1 Narrateur impossible

Le narrateur impossible est caractérisé par le doute qui plane sur sa compétence à transmettre un récit. Lorsque la capacité de narrer, qualité indispensable pour un narrateur, lui fait défaut, son récit prend des allures chimériques étant donné le problème d'invraisemblance qui se pose sur le plan de l'énonciation. Ceci, sans doute, ne peut manquer d'ébranler la confiance du lecteur confronté à cette situation de transmission impossible qui, malgré tout, n'empêche pas le récit d'advenir.

Un narrateur décédé qui raconterait sa vie à partir de l'au-delà (comme dans *L'ingratitude* de Ying Chen (1995)), un jeune enfant qui ne dispose pas encore de la faculté du langage et qui se met à raconter des histoires (le bambin de deux ans et demi d'Amélie Nothomb dans la *Métaphysique des tubes* (2000)), seraient des exemples parfaits de ce type

de narrateur. On pourrait aussi y classer tous les personnages dont les aptitudes à raconter et prendre en charge un récit sont compromises; narrateur inconscient, intoxiqué, drogué (un des narrateurs du *Grand livre des fous* de Mathyas Lefebure (2010) qui rapporte ses voyages sur l'acide), ivre, dans le coma ou inapte intellectuellement, voire illettré. Le narrateur impossible est une configuration qui met à mal la vraisemblance de l'existence du récit, puisqu'il est improbable que ce type de personnage puisse raconter une histoire, et donc, par le fait même, que le lecteur puisse avoir accès à cette parole.

Certains émettent des réserves face à la nomination de ce type de narrateur, comme Frank Wagner qui trouve que le terme « impossible » est quelque peu exagéré pour parler de « ces narrations [qui] adviennent malgré tout (que l'on pense à un narrateur-personnage présenté comme dénué d'éducation et de culture, et qui pourtant “parle comme un livre”, et narre bel et bien l'histoire dont les lecteurs prennent connaissance) » (Wagner, 2011 : 19). Il propose des formules telles que « narration improbable » ou encore « problématique » pour le remplacer. Malgré cette suggestion de remplacement terminologique, les caractéristiques de ce type de narration demeurent valides et présentent les mêmes accrocs à la vraisemblance de leur transmission.

1.2.2 Narrateur indécidable

L'indécidabilité d'un narrateur renvoie à la question de l'identité, lorsque le lecteur en vient à se demander « Mais qui raconte cette histoire? ». Le problème n'est pas tant ici l'anonymat d'un narrateur, mais bien une incertitude à désigner qui est le responsable du récit. Par exemple, un des cas les plus exemplaires dans la littérature québécoise est sans doute *Hier* de Nicole Brossard, où « la narration peut être aussi bien attribuée à la technicienne en documentation muséale qu'au personnage de l'écrivaine Carlson et ce, sans véritable résolution » (Fortier et Mercier, 2011 : 335), n'offrant ainsi aucun indice pour déterminer avec certitude l'origine du récit.

La catégorie du narrateur indécidable met donc en lumière la problématique de l'identité, une thématique dominant d'ailleurs l'ensemble de la période contemporaine,

faisant une large place aux autofictions, aux biographies, et autres récits de soi dans la sphère littéraire. Ceci m'amène à m'interroger sur le cas des narrateurs eux-mêmes indécis face à leur propre identité. On pourrait ajouter dans une classe spécifique, selon moi, les narrateurs jugeant eux-mêmes leur identité « indécidable » dans le texte, comme un cas particulier de ce type de narration problématique.

Par exemple, un personnage qui ne parvient pas à se rappeler de son nom et de sa propre identité, comme une des narratrices d'Andrée A. Michaud dans *Le ravisement*, qui ne sait plus si elle s'appelle Marie, Mary ou Marnie (« Puis elle se présentera à son tour, Marie, dit-elle, Mary ou Marnie, je ne sais plus. » (Michaud, 2002 : 164)), et l'autre narrateur principal qui possède deux noms, deux identités (en effet, Mike finira par se faire appeler Harry, et jugera ne plus être le même homme, ne sachant même plus qui il est), appellent aussi la suspicion. Cette identité vague ou dédoublée peut venir porter atteinte à la crédibilité de la voix, souffrant également de l'indécision nominale des narrateurs.

1.2.3 Narrateur ambigu

La dernière catégorie, le narrateur ambigu, ramène l'attention sur les problèmes de fiabilité, un doute se dessinant sur leur authenticité et leur crédibilité. Ce narrateur peut chercher à tromper, à manipuler, se dire fou (comme plusieurs personnages d'Andrée A. Michaud (2002)) ou simplement être victime de ses propres limites (interprétatives), entraînant l'incertitude chez le lecteur qui ne peut se résoudre sur la validité de ses confidences.

Par exemple, la narratrice de *Déloger l'animal* de Véronique Ovaldé (2005), Rose, est une jeune fille de quinze ans, mais ayant l'âge mental d'un enfant de sept ans, et qui va dans un Institut au lieu de fréquenter une école normale. Cette entrée en matière peut déjà nous faire douter de sa crédibilité. Elle prétend raconter l'histoire de la rencontre de ses parents, selon les indices à sa portée, mais elle doute elle-même de la crédibilité de ces sources; en effet, elle recueille les confessions de sa voisine Madame Isis, qu'elle soupçonne de mentir et de la tromper, et celles de Monsieur Loyal, qu'elle croit n'être pas

son vrai père. La fin du récit contredit la vraisemblance de son témoignage. La phrase suivante prouve bien l'échec de l'entreprise de Rose affectée par la précarité de son pouvoir qui la rend non fiable et ambiguë :

Je récolte, j'assemble et j'ajuste les éléments mâles aux éléments femelles, j'étale le soir les éléments mixtes sur le dessus-de-lit dans la chambre dérobée [...] et je fabrique quelque chose, j'ajoute à cet appareil une pincée de tout ce que je connais de maman Rose et de Markus, je saupoudre, je colmate et j'invente jusqu'à ce que ça tienne debout, je m'échine à ce que leur histoire tienne debout. Parfois ce labeur me désespère, il me manque trop d'états, mon pouvoir se délite, clignote et s'évanouit tout à fait. Je n'y arrive pas. (Ovaldé, 2005 : 116)

Il faudrait éviter de conclure de ce classement qu'une narration problématique ne vise uniquement qu'à confondre, qu'à se jouer de son lecteur. Plusieurs œuvres littéraires contemporaines affichent explicitement des signes de non fiabilité et d'ambiguïté faisant en quelque sorte un clin d'œil complice au lecteur, sans pour autant avoir le but de l'empêcher d'adhérer à la fiction, au contraire. Il faut plutôt y voir une nouvelle manière de mettre en récit, de raconter « au-delà du soupçon ».

1.3 NARRATRICE IMPOSSIBLE DANS *LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES* - ALICE ET LE MANUSCRIT ILLISIBLE

Qualifié de « conte romanesque » par Michel Biron (2007), *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy raconte l'histoire de deux orphelins vivant retirés de la société et débute littéralement sur une « fin du monde », dont l'incipit rend compte de manière saisissante : « Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi, car un matin peu avant l'aube papa rendit l'âme sans crier gare » (*La petite fille* : 13). En effet, après la mort de leur père, forte figure d'autorité pour Alice et son frère, la jeune fille effectue un périple forcé au village voisin où elle doit se rendre pour la première fois afin d'y trouver un cercueil convenable pour enterrer le défunt. L'intrigue est narrée par Alice qui consigne alors tous ces événements dans son grimoire en sa qualité de « secrétaire ». Le mandat de narration que la narratrice s'est elle-même fixée est de « transcrire fidèlement les choses extraordinaires qui [lui] sont arrivées au village » (*La petite fille* : 34). Malgré

cette promesse de retranscription fidèle des événements, le texte souligne, au contraire, ses défaillances langagières (« Je suis obligée d'expliquer les choses très vite et de faire des fautes de latin » (*La petite fille* : 145)), ses incertitudes face à ce qu'elle a déjà écrit puisqu'elle ne peut se relire (« [...] je ne sais pas si j'ai oublié de le dire, je suis obligé à cause de ma cachette d'écrire trop vite pour me relire » (*La petite fille* : 53)), et ses difficultés à rapporter l'histoire, comme la narratrice l'évoque elle-même à quelques reprises : « [...] je n'arrive pas à exprimer précisément ma pensée, fichtre. » (*La petite fille* : 55) Sa compétence à transmettre un récit ne peut manquer d'être remise en doute par le lecteur, qui est de plus confronté à un dévoilement final assez compromettant pour la réalité du manuscrit; l'écriture d'Alice se révèle finalement n'être qu'un gribouillis :

Un mariole tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre l, en cursive, ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle sans m'arrêter. [...] je ne peux pas moi-même me relire. (*La petite fille* : 175-176)

Son récit n'est donc pas véritablement fixé à l'écrit, et le manuscrit se trouve à être illisible sous cette forme. De là, le problème de vraisemblance ressenti dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*¹⁵ qui provient de l'impossibilité d'avoir accès à cet écrit d'une petite fille qui, de plus, n'est pas apte à prendre en charge le récit, son utilisation assez problématique de la langue en faisant preuve. En effet, en proie à une « pulsion scripturale » (Marcheix, 2003 : 411) et écrivant dans l'urgence des événements, Alice multiplie les expressions fautives provenant de tournures orales. Déclarant à plusieurs reprises la nécessité et la valeur des mots (par exemple, elle ne veut pas les répéter, car ils

¹⁵ « [À] l'image de nombreux romans québécois contemporains qui mettent en scène toutes sortes de formes d'incompétence narrative », la voix d'Alice se donne comme étant « [...] carrément illettrée (la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy affirme ne tracer que des « l » cursifs et qualifie son manuscrit de « gribouillis », mettant ainsi le lecteur aux prises avec une aporie, celle de l'illisibilité du récit) » (Fortier et Mercier, 2011 : 347).

sont trop précieux pour elle¹⁶), il lui arrive cependant de les employer sans savoir leur véritable sens : « voilà ce qu'il nous disait de sa voix de stentor (je ne sais pas ce que c'est qu'une voix de stentor) » (*La petite fille* : 77). Ou encore elle se rétracte dans le choix de ses termes en mettant de l'avant son manque de connaissances dans le domaine langagier¹⁷, sa parole étant confinée à s'articuler entre les expressions de son défunt père et les tournures soutenues des livres composant la bibliothèque du manoir. Par ailleurs, Daniel Marcheix affirme que ce roman « apparaît comme un "texte-discours" dont la voix narrative repose diégétiquement sur un *dire infiniment labile, incertain* dans sa source et **contesté** dans sa forme » (Marcheix, 2003 : 411. Je souligne). Cette langue singulière qu'est celle d'Alice fait forte impression sur le lecteur et l'alerte dès le départ, selon moi, du potentiel problème de la compétence.

Pour toutes ces raisons, on peut donc formuler le constat que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est un cas de narration impossible, le lecteur se retrouvant face à un récit auquel il n'aurait jamais pu avoir accès en temps normal, du moins de manière écrite. On pourrait par contre être porté à croire que c'est la parole d'Alice, une parole aux inflexions conteuses dans son cas, qui se raconte les phrases qu'elle ne peut écrire et qui nous sont données à lire, comme le laisse penser l'extrait suivant :

Mais c'est égal, en alignant ces / cursifs, j'entends tous ces mots dans mon chapeau et ça me suffit, ce n'est pas pire que de parler toute seule. De toute façon qu'est-ce que ça change. (*La petite fille* : 176)

Pourtant, jusqu'à la toute fin du récit, le texte ne livre aucun indice pouvant permettre au lecteur de se méfier de la tangibilité du récit qu'écrit Alice. Au contraire, on lui laisse supposer que la narratrice dispose de compétences suffisantes, elle qui prend soin de laisser

¹⁶ « [...] j'ai trop besoin des mots pour les gaspiller à les dire deux fois. Je gardai le silence. » (*La petite fille* : 76)

¹⁷ « Fichtre, mais ce n'est pas cornemuse que je voulais écrire, c'est arquebuse. Dieu que ma pauvre tête peut être fatiguée, j'en perds le sens des mots, moi qui n'ai qu'eux. Arquebuse n'est d'ailleurs pas le terme propre, si ça se trouve. » (*La petite fille* : 140)

des traces de sa transmission comme lorsqu'elle détaille les premiers instants de sa mise en récit :

Ma seule chance, si c'est ainsi que ça se nomme, je sentais bien qu'elle consistait à commencer par témoigner, et j'ai pris mon courage à deux mains, c'est-à-dire mon grimoire et mon crayon, et j'ai tracé cette première phrase avec des larmes qui cuisaient dans mes yeux : *Il a bien fallu prendre les choses en main mon frère et moi, car un matin peu à peu avant l'aube...*, ou quelque chose d'approchant, car le temps manque, **tout me manque**, pour que je puisse me relire. (*La petite fille* : 127. Je souligne.)

Donc, même l'écriture lui manque, si l'on devine ce qu'elle veut dire. Le passage suivant crée aussi l'illusion que l'écriture du manuscrit est bel et bien lisible : « Je crois avoir noté ici même dans ce testament cette étrange apparition au moment juste où elle se produisait, une cinquantaine de pages plus haut » (*La petite fille* : 135). Effectivement, on retrouve cette note exactement cinquante pages avant cette déclaration (donc à la page 85). On laisse donc entendre que la narratrice est tout de même consciente de l'endroit exact où se trouve cette allusion dans son texte, et que le grimoire est lisible. Cela fait que la suspicion du lecteur face à l'existence et à la lisibilité du manuscrit n'est pas éveillée avant la fin, lorsque l'inexistence effective de ce récit manuscrit est confirmée, démontrant ainsi l'impossibilité de cette narration dans la forme écrite qu'elle prétend revêtir.

1.4 NARRATRICE AMBIGÛE DANS *L'OGRE DE GRAND REMOUS* DE ROBERT LALONDE - LE CAS D'ALINE, LA « SOUVENANTE » BOTTÉE

Dans *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde, la transmission du récit repose sur quatre narrateurs homodiégétiques principaux, soit trois frères et une sœur, s'étant retrouvés seuls après le départ de leurs parents. On y retrouve les propos de Charles et ses observations dignes d'un cinéaste, ceux d'Aline guidée par sa mémoire de tous les temps et inspirée par ses récits de voyages, ceux de Serge et ses correspondances, et enfin ceux de Julien, le petit dernier, celui qu'on prétend fou et qui communique avec la nature. Chacun d'eux rapporte une partie de l'histoire de leur famille atypique selon son point de vue, comme on peut d'ailleurs le deviner en lisant cet extrait sur la quatrième de couverture :

Il fut une fois Grand Remous. Des années passèrent... Et puis des voix s'élèvent, celles de Charles, d'Aline et de Serge. Et surtout celle de Julien, l'innocent, l'enchanté, le somnambule. Tous disent l'histoire. Jamais la même. (*L'Ogre* : 4^e de couverture¹⁸)

Le roman est découpé en cinq parties, où les voix de ces protagonistes s'entremêlent et se distinguent tout à la fois¹⁹. En effet, dignes des romans postmodernes qui chamboulent les techniques narratives, ces voix, selon Janet Paterson, « produisent rarement un discours unifié. Elles refusent, au contraire, d'admettre une seule vision et une seule autorité et elles subvertissent toute notion de contrôle, de domination et de vérité » (Paterson, 1990 : 18).

Le personnage féminin prénommé Aline, qui représente la mémoire commune de sa famille, occupe la partie centrale et la fin du récit, narrant les parties « Le vieux divan de la mémoire » et « Le barrage ». La fonction testimoniale de sa narration est assez marquée puisqu'elle s'occupera de restituer le fin mot de l'histoire et usera de fréquentes analepses pour faire place aux souvenirs. Sa particularité est de posséder une mémoire de tous les temps, une « mémoire historique et préhistorique » (*L'Ogre* : 84), telle une sorte de Mnémosyne, déesse de la mythologie grecque de la mémoire qui a connaissance de tout ce qui a été, de ce qui est, et de ce qui sera :

Dans un grand ébranlement, ma mémoire s'était déchirée. Je me souvenais de toutes les vies, d'abord les nôtres, puis celles de Georges et de Carmen, et enfin celles de tous les vivants avant nous, dans ce coin de paradis et d'enfer. J'avais beau me répéter [...] que j'inventais, que le délire de Julien m'avait rejointe, que c'était la fièvre et le désemparement qui me donnaient cette ivresse de sorcière : rien à faire, je savais que je me souvenais, que j'étais devenue, sans le vouloir et sans comprendre, commémorante et

¹⁸ Cette citation provient de l'édition de *L'Ogre de Grand Remous* parue au Seuil en 1992.

¹⁹ On peut aussi constater que les niveaux narratifs (intradiégétique ou extradiégétique) s'enchevêtrent, puisqu'on y retrouve des récits enchâssés, par exemple la lettre de Julien dans la narration de Charles, ou encore les rêves de Serge rapportés dans le cahier d'Aline retrouvé par Charles, etc.). Ces derniers mettent déjà le lecteur en garde face aux multiples immixtions de voix extérieures dans le récit premier qui est narré.

obsédée, savante de tous les épisodes, aventures, drames et accidents, survenus à Grand Remous. (*L'Ogre* : 83-84)

Dotée d'un statut exceptionnel de clairvoyante et d'une mémoire étonnante qui expliquent et facilitent, en quelque sorte, ses transgressions narratives, elle dépasse largement le savoir dont les personnages homodiégétiques disposent habituellement. Le fait qu'elle puisse raconter comme un narrateur omniscient des événements auxquels elle n'a pas participé et qui ne lui ont pas été nécessairement racontés (par exemple l'achat de la maison en 1951 par ses parents), ainsi que la facilité qu'elle a de déduire et de rapporter les émotions d'une personne qu'elle n'a jamais connue, constituent des infractions à la fiabilité narrative et amènent un effet d'in vraisemblance pragmatique et empirique. En effet, comme le note Fludernick, qui rapporte ici les idées de Stanzel :

[...] il n'est pas possible d'avoir une focalisation zéro en combinaison avec un récit homodiégétique. Une telle combinaison représente une **infraction par rapport aux paramètres de la vie réelle**, car le narrateur à la première personne est un être humain ordinaire, dépourvu de pouvoirs magiques, il a donc une capacité de connaissance et de perception limitée et, sauf par infraction par rapport à ces paramètres naturels, il ne peut pas se déplacer d'un point de l'espace ou du temps à un autre, et encore moins de la conscience d'un personnage à celle d'un autre²⁰.

En d'autres mots, une narratrice homodiégétique ne peut habituellement pas donner des informations sur la vie intérieure des autres personnages présents dans la diégèse. D'ailleurs, on pourrait considérer cette « altération au parti modal », comme dirait Genette, comme une paralepse²¹, car les informations données dépassent les informations « autorisées par le type de focalisation choisi » (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 719). Ainsi, la transmission narrative assurée par Aline, de par son accès problématique à l'omniscience, peut être mise en doute si l'on n'adhère pas à son pouvoir médiumnique.

²⁰ Propos de Monika Fludernick cité par Sylvie Patron (2009 : 136). Je souligne.

²¹ Selon la définition donnée par Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit*, la paralepse est une « information excédant la logique du type adopté » (Genette, 1983 : 44).

Il y a effectivement matière à s'interroger : peut-on vraiment se fier à sa vision? Est-elle crédible? La narratrice, elle-même ambivalente face à ce qu'elle raconte, affirmant « être incrédule et pourtant sûre de [s]on flot de souvenirs », semble faire partie des narrateurs ambigus. De plus, en parlant de fièvre, de délire, de désespoir et d'ivresse (*L'Ogre* : 84), tout en évoquant son nouveau statut de commémorante, il est bien difficile pour le lecteur de ne pas tenir cette voix en suspicion. Il semble y avoir plusieurs écueils, plusieurs doutes, qui jouent contre sa fiabilité.

L'histoire de ses parents peut-elle vraiment être racontée de manière véridique? Cela est difficilement crédible, car la narratrice confirme qu'à un certain moment de l'histoire, elle ne pouvait qu'inventer « puisque les souvenirs de Georges et de Carmen divergeaient, puisque leurs rappels, leurs récits de cette première nuit différaient » (*L'Ogre* : 93). Aline doit donc construire son récit sur des points de vue divergents. Elle évoque elle-même l'incertitude entre la validité des deux versions qui la fera pencher vers la réécriture de ces « souvenirs ». En plus de la source de sa propre parole qui est incertaine, multiple et éclatée, la fiabilité des dires d'Alice est aussi compromise par la confiance mitigée que témoignent ses frères par rapport à ce qu'elle raconte. La structure du roman se déploie en effet comme un réseau de discours contrapuntiques qui façonne toute l'ambiguïté de cette narration : la version d'Aline est concurrencée par la structure narrative polyphonique qui fait également intervenir les visions tout aussi subjectives de ses trois frères sur ces histoires du passé qui sont sans cesse différentes. Parfois, ses frères abondent dans le même sens, parfois leurs opinions divergent²², mais chacun tente de rejoindre une vérité qu'il ne connaîtra jamais vraiment.

²² Plusieurs extraits démontrent justement les divergences d'opinions entre les quatre personnages, par exemple : « Bullshit! », hurlait Serge, désignant à la fois mon mutisme de commémorante, les raisonnements compliqués de Charlot, tout comme les délires de Julien. » (*L'Ogre* : 88)

1.5 UNE POSTURE D'ÉNONCIATION SINGULIÈRE : SUR LES TRACES DU CONTEUR

On peut observer un autre trait commun entre ces narratrices, en plus du fait que la transmission de leur récit est problématisée. En effet, Aline et Alice se rapprochent d'une figure singulière, celle du conteur. Elles n'hésitent pas à se donner des allures de conteuses, soit en se désignant explicitement ainsi, comme Aline qui se surnomme elle-même « Aline-Schéhérazade » (*L'Ogre* : 102), soit en employant des formules propres au conte, comme le fait Alice : « [...] ça c'est déroulé comme je m'en vais le dire. **Il était une fois**, bien avant que je devienne une source naturelle de sang [...] » (*La petite fille* : 120. Je souligne.). Leur posture de narration est donc différemment influencée par cette présence du conte et de la figure du conteur.

Dans le cas d'Alice, narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, c'est le code énonciatif qui la rapproche le plus de la figure du conteur. Écrivant dans un grimoire son « testament », elle raconte l'histoire de son expérience personnelle au village de Saint-Aldor, comme si elle le formulait oralement, dans ses propres mots. La langue singulière d'Alice, qui « prend un tour original où l'élégance de Saint-Simon se mêle, entre autres, à la vulgarité, le tout mâtiné d'une idiosyncrasie extravagante » (Huglo, 2003 : 147) la rapproche de certaines particularités des conteurs, souvent distingués par leur posture dans le langage, entre la parole singulière et la parole collective. L'aspect d'oralité que la narration d'Alice a conservé va également dans ce sens : toutes les onomatopées (zou, tss), les marques orales, les redondances et les répétitions donnent l'impression d'un texte « dit » plutôt qu'« écrit » et qui n'aurait subi aucune retouche. Le rapport d'adresse, comme un conteur qui s'adresse à son auditoire, est aussi présent dans ce roman. Alice s'adresse directement à un « vous », tout d'abord non identifié qui pourrait faire référence au lecteur, mais qui peu à peu s'incarne en celui que la jeune fille appelle son bien-aimé, paul-marie (*sic*), l'inspecteur des mines, auquel elle parle tout aussi bien à la deuxième personne qu'à la troisième personne (*La petite fille* : 149).

Du côté de la narratrice de *L'Ogre de Grand Remous*, Aline, il y aussi ce jeu d'adresse à un tiers, puisqu'elle parle à ses frères, parfois aux trois à la fois²³, parfois de manière individuelle, par exemple lorsqu'elle raconte directement à Julien ce qu'elle se rappelle de sa naissance. De plus, on la compare à une « chroniqueuse » (*L'Ogre* : 87), une « rappeleuse » (*L'Ogre* : 87) et une « conteuse qui se croyait tarie » (*L'Ogre* : 104). Parfois, elle surpasse même le conteur traditionnel avec ses habiletés : « On me racontait un pouce et je découvrais le mille toute seule. Et, bien sûr, je ne me trompais pas beaucoup, devançant le conteur, lui racontant la suite de son histoire, ma langue déliée, les mots torrentiels. Comment était-ce possible? J'avais donc tout vu, tout entendu ? » (*L'Ogre* : 84). C'est elle qui faisait la lecture des contes à ses frères, et toujours elle qui les tenait sous le joug de ses mille et une histoires qui constituent la leur : « Alors je reprends mon cahier et je continue l'histoire, la mienne, la nôtre : oui, je suis redevenue Aline-Schéhérazaïde, celle du vieux divan, travailleuse forcée des souvenirs, de la genèse de nos commencements. » (*L'Ogre* : 102)

De plus, on pourrait considérer le fait que la narration dans les deux romans est assurée par des narratrices racontant leur expérience personnelle au « je », faisant de la narration autodiégétique un trait commun supplémentaire entre les deux œuvres. Selon Walter Benjamin, dans un texte intitulé « Le conteur », cité dans les travaux de Maïté Snauwaert (2007) et dans ceux de Dominique Rabaté²⁴, « le conte puis[e] dans une expérience personnelle, particulière et concrète, dont est tiré un savoir déjà éprouvé et donc assurément valide pour la communauté qui en est instruite » (Snauwaert, 2007), ce qui fait

²³ On retrouve par exemple le passage suivant : « Eh oui, mes frères, Aline est sur la route, [...] vous vous en doutiez bien, non? » (*L'Ogre* : 101)

²⁴ « [Le conteur] raconte pour transmettre une morale pratique; il est "homme de bons conseils". Il assoit son autorité sur un commerce avec la mort, qui n'est pas conçue comme une séparation définitive, mais comme ce qui permet le legs d'une leçon, la transmission d'une mémoire collective qui passe "de bouche en bouche". Car son récit est tout entier tendu vers la "morale de l'histoire". » (Rabaté, 2006 : 260)

qu'on y emploie très souvent la première personne. Son usage crée effectivement une impression de vraisemblance dans le discours puisque « l'énoncé en première personne est une mimésis du langage ordinaire » (Bloch, 2001 : 223) qui se donne « comme un dialogue oral, sans que le cadre de la fiction ne soit souligné par une mise en scène entraînant un usage spécifique du langage » (Bloch, 2001 : 223). Sylvie Patron, dans son ouvrage *Le narrateur*, ajoute également qu'un « narrateur à la première personne est [...] un raconteur qui s'adresse fréquemment à un narrataire, qui évalue son expérience passée et qui, de son propre aveu, cherche à dégager ce qui est à la fois l'intérêt du récit et le sens de sa vie » (Patron, 2009 : 138). Il n'est donc pas étonnant que l'utilisation du « je » rapportant ce qu'il a vécu soit présente dans les deux romans retenus, narrés de manière autodiégétique.

Cette intégration du phénomène de l'oralité, de la narration autodiégétique et des rapports d'adresse présents dans la narration des œuvres analysées rapproche les deux narratrices de la figure du conteur par bien des aspects. Les postures singulières d'Aline et d'Alice, figures de « souvenante bottée » et de conteuse-secrétarien, soulignent également le thème de la transmission, problématique ou non, au cœur du récit. Par ailleurs, on pourrait aussi dire que le phénomène d'intertextualité à l'œuvre dans les intrigues de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et de *L'Ogre de Grand Remous* s'inscrit dans une esthétique de la filiation, de la transmission. De nombreux intertextes viennent nous relancer sur la piste de la « mémoire du conte », de son héritage et de sa prédisposition à se propager dans les récits de tous types.

CHAPITRE 2

DES CONTES ET DES ROMANS

Au cours de ce chapitre, je ferai d'abord ressortir quelles sont les traces des intertextes ayant un lien avec les contes qui se déploient dans les textes, en tentant d'expliquer ce qu'elles peuvent signifier. Plus particulièrement, j'interrogerai l'influence de la présence intertextuelle sur la construction de la voix narrative.

2.1 QUELQUES MOTS SUR L'INTERTEXTUALITÉ ET LA TRANSTEXTUALITÉ

La notion d'intertextualité, qui apparaît dans le champ critique vers la fin des années soixante, a été diversement pensée par Kristeva (*Séméiotikè*, Le Seuil, 1969), Barthes et Genette, entre autres, comme le montre Nathalie Piégay-Gros dans son ouvrage *L'introduction à l'intertextualité* (2002). Un survol historique succinct de cette notion et des diverses définitions qui en furent données pourrait se résumer ainsi : la théorie de l'intertextualité s'appuie sur le fait qu'un texte est traversé par d'autres textes, inmanquablement²⁵. Elle comprend les procédés telles que la reprise, la réécriture, l'allusion, la citation, et même le plagiat, toutes des techniques d'écriture qui établissent un lien avec un texte « autre ». On pensera aussi aux relations transtextuelles (Genette) tels que la parodie, le pastiche, l'imitation, la transformation, etc.

²⁵ Nathalie Piégay-Gros (2002) fait ressortir les phases importantes dans l'évolution de la notion d'intertextualité. D'abord pressenties comme une « dynamique textuelle » chez Kristeva, puis comme un élément de « productivité » qui génère du texte, les diverses formes et pratiques de l'intertextualité, ou plutôt de la transtextualité, seront classifiées, comme on peut le constater dans *Palimpsestes* de Genette. L'influence du dialogisme de Bakhtine est aussi prise en compte.

Dans *Palimpsestes*, Genette aborde la transtextualité comme étant « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1992 : 7). On part du précepte que tout procédé créateur a le potentiel d'être transtextuel, puisqu'on peut le reprendre et le transformer dans d'autres œuvres (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 193). Les relations transtextuelles qui illustrent les types de rapports entre les textes ainsi reliés, peuvent se laisser classer dans cinq grandes catégories selon Genette : l'intertextualité (présence d'un texte dans un autre, comme la citation, l'allusion ou le plagiat, etc.), la paratextualité (un texte et le paratexte qui l'entoure comme les titres, préfaces, avertissements, avant-propos, etc.), la métatextualité (un texte émettant un commentaire sur un autre), l'architextualité (les catégories, comme le genre, dont relève le texte), et l'hypertextualité (dérivation et/ou transformation d'un texte par rapport à un texte antérieur, comme l'imitation par exemple)²⁶.

Le texte littéraire se nourrit donc et prend vie à travers d'autres textes qui eux-mêmes entretiennent des relations, de manière explicite ou implicite, avec d'autres œuvres, jusqu'à former une toile quasi infinie qui « porte la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition » (Piégay-Gros, 2002 : 7), que l'on pourrait comparer à un réseau où se multiplient les nœuds de sens; ces textes se faisant écho, se répondant, se critiquant, prenant position, parodiant les uns, rendant hommage aux autres, etc. L'intertextualité nourrit également l'imaginaire du texte, que l'on pense simplement aux écrits de Borges où les relations de coprésence exacerbée entre les textes deviennent le thème principal de la fiction, créant un vertige par ces renvois qui se démultiplient, par la présence d'œuvres imaginaires tout autant que réelles qui se mélangent. Pensons aussi à la notion de plagiat par anticipation de Pierre Bayard qui réinvente les filiations entre les œuvres en constatant

²⁶ Marc Escola, « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette », *Fabula*, 2003, [En ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G._Genette, page consultée le 14 mars 2010.

que « les écrivains ne s'inspirent pas seulement de ceux qui les ont précédés, mais également de ceux qui vont leur succéder » (Bayard, 2009 : 106).

L'intertextualité peut donc être perçue, à la limite, comme une condition inhérente à tout texte qui ne peut désavouer sa nature « palimpseste », puisqu'il n'est jamais construit à partir de rien, ne se créant pas *ex nihilo*. Il conserve et accumule les traces provenant de discours littéraires contemporains ou antérieurs. Cette vision de l'intertextualité peut toutefois poser problème à l'analyse. Par exemple, les contours incertains de la notion d'intertextualité engendrent le risque qu'elle soit sollicitée indistinctement pour aborder toute notion de ressemblance plus ou moins ambiguë, et s'appliquer un peu à tout puisque la reprise de textes, de mots, de thèmes, est incontournable. La question à poser est donc celle du caractère significatif de cette ressemblance. Lorsqu'on prend en compte la participation du lecteur au décryptage des éléments intertextuels, cela peut aussi mener à une surinterprétation (tout peut être rapproché), puisqu'il est possible de faire ressortir comme un élément capital du texte ce qui n'est peut-être que le fruit d'une « impression de lecture », comme le souligne Piégay-Gros. C'est sur la mémoire et la connaissance du lecteur que reposent les références intertextuelles, qui, si elles ne sont pas reconnues, peuvent mettre à mal la compréhension de l'œuvre, en partie du moins. On peut donc se demander quelles sont les limites de l'intertextualité, où est-ce que cela commence et où est-ce que cela finit? Mon propos, toutefois, n'est pas de rendre compte des limites et des zones d'ombre qui entourent la notion d'intertextualité. Je renverrai ici par exemple à *L'introduction à l'intertextualité* de Nathalie Piégay-Gros qui aborde les origines et l'histoire de la théorie, sa typologie et sa poétique, et procède ainsi à un examen assez complet de la question de l'intertextualité. Je me propose plutôt de souligner les enjeux d'une lecture intertextuelle par laquelle peut se dégager une nouvelle compréhension de l'œuvre. Tout en faisant ressortir les intertextes dans les romans de mon corpus, en me concentrant sur ceux qui touchent au registre du conte, je pourrai montrer en quoi les références et les allusions à divers contes merveilleux qui y sont à l'honneur peuvent amener le lecteur à accorder une signification nouvelle à certains éléments de l'œuvre, et laissent supposer que les intertextes agissent aussi sur le statut même de la voix narrative

par la mise en abyme (ou représentation) de la parole conteuse. Je tenterai donc de voir comment on peut arrimer leurs effets à la narration.

2.2 LECTURE DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES ET L'OGRE DE GRAND REMOUS

2.2.1 Des similitudes frappantes entre les univers romanesques

Avant de détailler la nature et les enjeux de la présence intertextuelle dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Ogre de Grand Remous*, mentionnons tout d'abord la présence de ressemblances frappantes entre ces deux œuvres, construites à partir de plusieurs éléments que l'on peut rattacher au genre du conte. En effet, en rapprochant les deux récits sous l'angle de leur attachement aux divers contes merveilleux et à la présence de la parole conteuse, la similarité des emprunts à ce genre ressort avec force dans la diégèse. D'abord la configuration géographique des lieux et de la demeure familiale décrits dans ces deux romans est presque identique : l'intrigue se noue dans des domaines isolés, qualifiés de châteaux²⁷, entourés de forêts aux allures de « frontières interdites ». À ce propos, Alice doit traverser une forêt pour se rendre au village de Saint-Aldor où elle n'est jamais allée auparavant, et qui lui a toujours été inaccessible. Quant aux quatre enfants Messier, la forêt conserve sa dimension labyrinthique et de jeu de pistes menant à un terrible secret. En effet, le cadet, attaché à Grand Remous, tente de réunir ses frères et sœur à nouveau dans cette forêt, près d'un barrage où s'est jadis joué un drame qu'il souhaite leur révéler. La présence de la forêt joue un rôle fort semblable à celui des forêts des contes de fées, qui selon Propp, « joue en gros un rôle de barrière, de frontière. La forêt où se

²⁷ Dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, le domaine avec ses dépendances, l'écurie, les tours, les salles de bal, avec leur grands miroirs presque magiques où Alice contemple les souvenirs de son passé est comparé à un royaume. Même chose pour la maison de la famille Messier, isolée dans la campagne, et achetée avec l'argent d'un important gain à la loterie.

retrouve le héros est infranchissable » (Propp, 1983 : 70). En fait, il doit la traverser pour grandir, pour relever son défi, sa quête.

Les deux romans mettent aussi à l'avant-scène des figures d'orphelins, des enfants perdus, hantés par la mort ou la disparition de leurs parents, par une cassure de leur histoire familiale qui domine leur narration, mais d'où se dégage paradoxalement une idée de transmission tout de même possible et positive. Cette idée de nouveau départ est illustrée par la naissance de l'enfant « rédempteur », qui est aussi présente dans les deux œuvres. Alice, dans le roman de Soucy, est enceinte et rêve à son futur enfant comme une amie avec qui elle pourra apprendre à lire. Dans *L'Ogre de Grand Remous*, l'enfant du couple formé de Julien et d'Irène vient racheter le geste fatal de Julien, ayant refusé toute « filiation ascendante par le meurtre des siens » (Frédéric, 2005 : 129) et qui vient finalement offrir une descendance à sa famille décimée et déracinée.

Par ailleurs, la présence de la bibliothèque remplie de livres et de contes est aussi, autant dans le roman de Soucy que dans le roman de Lalonde, un lieu important. La bibliothèque est un endroit où Alice aime se rendre. Les livres qui s'y retrouvent ont laissé leur empreinte dans sa voix par tous les mots soutenus et les citations littéraires qui participent à la construction farfelue du langage de la jeune fille, mais aussi dans la conception de sa vie, qu'elle perçoit comme un conte de fées avec des princes qui sauvent les princesses dans leur tour isolée, etc. Dans *L'Ogre de Grand Remous*, les livres de la bibliothèque deviennent des alliés cruciaux dans la quête des frères et sœur Messier qui tentent au travers de leurs lectures de mettre au jour le trajet de leurs parents disparus.

On peut aussi remarquer que les personnages de Gaétan Soucy et de Robert Lalonde s'adonnent à la lecture intensive, un type de lecture qui les entraîne à parcourir de manière répétée une petite quantité de livres. Ce sont des lectures déterminées par les limites de leurs bibliothèques familiales respectives. Ces livres, relus, annotés, « digérés », sont lus comme des « dépositaire[s] de secrets magiques, comme [des] guide[s] de vie » (Chartier, 2003 : 290). Ils sont rassemblés et considérés sur un pied d'égalité : qu'ils s'agissent d'atlas géographiques, de romans à l'eau de rose, de la Bible, des écrits de Spinoza ou du duc de

Saint-Simon, ou encore des contes du *Petit Poucet* et de la *Belle au bois dormant*, tous sont « dévorés » de la même façon. Ces livres et ces documents deviennent des références clés; comme ils sont légués par les parents, ils sont considérés comme des traces de leur existence, mais ils déterminent aussi l'histoire des enfants-lecteurs et instaurent une filiation « littéraire » entre eux : « La légende des cartes devenait leur légende à eux, puis, tranquillement, la nôtre. » (*L'Ogre* : 45) La lecture devient ainsi une activité d'enquête dans *L'Ogre de Grand Remous*; les enfants Messier fouillent dans le désordre des atlas, des romans de toutes sortes et des livres de contes pour y débusquer des indices qui leur permettraient de remonter jusqu'à leurs parents Carmen et Georges, qui, croient-ils, ont fui le domaine. Les ouvrages leur appartenant deviennent des jeux de pistes permettant de découvrir ou de déduire l'itinéraire parental, un chemin tracé quelque part entre les lignes des livres qu'ils affectionnaient et qui enflammaient surtout l'imagination de leur mère.

Pour Alice, la petite fille qui aimait trop les livres, la lecture découle de la tradition paternelle, tel un héritage mémoriel ayant un pouvoir immunitaire :

[L]es histoires de saints dans lesquelles nous avons appris à lire, et que papa nous obligeait à relire, à transcrire depuis notre enfance, à chaque jour ou presque. Il y avait dedans des images, des gens avec des barbes douces, qui allaient en sandales dans des déserts ensoleillés avec des vignes et des palmiers, des odeurs de jasmin et de santal, qui transpiraient presque des pages [...] Beaucoup des histoires qui nous étaient ainsi livrées ne nous étaient qu'imparfaitement intelligibles, si c'est le mot. Elles se passaient en judée au japon dans des pays impensables, là nous présumions que père avait vécu avant que nous fussions sur cette terre, dans cette campagne. Nous fûmes d'ailleurs longtemps à croire que ces histoires étaient les siennes et **qu'il voulait nous les léguer en guise de mémoire pour nous prévenir des maladies.** (*La petite fille* : 25. Je souligne.)

Les livres rappellent également les ordres du père défunt, mais baignent aussi la jeune fille dans la magie des mots. Alice, n'ayant pas l'éducation requise ni les outils nécessaires pour faire une lecture approfondie des textes provenant de la bibliothèque, est happée par cette lecture merveilleuse, magique, prenant tout au pied de la lettre, mettant à plat la distinction entre les univers imaginaires des livres et le monde réel.

Dans les deux univers fictionnels, la lecture est donc une certaine manière de legs, une manière de « retrouver » leurs parents disparus. Les livres dont les personnages s'imprègnent et sont imprégnés ont un poids considérable sur leur propre histoire. Le livre devient plus qu'un outil de connaissance, c'est un outil de reconnaissance. Cette lecture prophétique et augurale qu'ils font des livres agit sur notre propre lecture; le texte devient une piste à creuser pour y débusquer des indices de leur filiation.

Par ailleurs, pour compléter l'inventaire des similitudes entre les diégèses des deux romans, on peut souligner que les récits, s'ouvrant sur l'évocation d'une profonde déchirure familiale, mettent en scène des narrateurs qui, confrontés à la mort d'un père tout puissant ou rattrapés par un passé troublant d'enfant abandonné, entament chacun à leur manière des quêtes décisives, soit une quête des origines – chez les personnages de *L'Ogre de Grand Remous* – ou une quête menant à la découverte de soi – chez le personnage d'Alice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. On peut d'ailleurs se demander si le recours aux intertextes de contes, histoire transmise de génération en génération, n'est pas une manière en soi d'inscrire également cette thématique de la quête des origines (presque mythiques) nous permettant de distinguer le conte, ce « scénario-fossile » (De la Genardière, 1991 : 246) comme une des sources, voire l'origine, de ces romans.

Autre similitude importante, la violence de la révélation finale : le lecteur apprend que c'est Julien qui a tué ses parents qui allaient abandonner la fratrie dans *L'Ogre de Grand Remous*, et que le Juste Châtiment dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est en fait la sœur jumelle d'Alice, dont le corps est brûlé sur toute sa surface, et qui repose à l'état de momie à peine animée, enfermée dans une grange.

2.3 LA MÉMOIRE DU CONTE

Dans les romans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Ogre de Grand Remous*, les « textes autres » sont toutefois convoqués de manières différentes. Des allusions plus subtiles parcourent le récit d'Alice, qui évoque les fées, les princes et les châteaux issus de ses lectures. Pour ce qui est de *L'Ogre de Grand Remous*, les contes de

La belle au bois dormant et du *Petit Poucet* sont donnés de manière explicite, on retrouve en effet des citations à même le texte : « Les *Contes* de Perrault! Dans les marges, des dessins, des espèces de signes cabalistiques, des flèches, un bout de phrase du *Petit Poucet* souligné, par-ci, par-là : “Le petit Poucet ouït tout ce qu’ils dirent...”, “Le père et la mère, les voyant occupés à travailler, s’éloignèrent d’eux insensiblement...” » (*L’Ogre* : 39)

Selon moi, la présence de ces contes et des éléments qui évoquent le genre du conte influencent notre lecture du texte sous certains aspects, ce que j’analyserai en détail dans ces deux romans. J’y retracerai d’abord les échos et je m’interrogerai sur leurs significations.

2.3.1 *La petite fille qui aimait trop les allumettes* - Alice, de l’autre côté du miroir et de la bibliothèque

Une simple lecture du titre appelle déjà l’imaginaire sur le terrain du conte, puisqu’il semble être un jeu délibéré rappelant « La petite fille aux allumettes » du danois Hans Christian Andersen, conte paru pour la première fois en 1845. La misère de la jeune marchande d’allumettes qui finira par mourir de froid, obligée de vendre sa marchandise sous peine d’être battue par son père et qui arrive malgré tout à s’émerveiller devant la magie d’une flamme, va de pair avec la tonalité du roman. En effet, la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, réussit à s’imprégner de la « magie » de la vie malgré la misère dans laquelle elle vit. Elle s’imagine par exemple que des fées vivent dans les sentiers de la forêt qu’elle traverse pour se rendre au village...afin d’y « trouver » un cercueil pour son père. Lauren Choplin propose d’ailleurs, dans l’article « "This Gospel of My Hell" : The Narration of Violence in Gaétan Soucy's *The Little Girl Who Was Too Fond of Matches* » (2009), de voir Alice comme une narratrice de conte de fées, qui a une vision limitée de l’existence. Selon Choplin, sa manière « extérieure » de narrer la douleur, sans faire mention de sa propre souffrance, rappelle la narration du conte, qui évoque la violence

sans donner un aperçu interne des peines des personnages²⁸. En effet, Alice tait son traumatisme de l'inceste – se contentant de parler de son frère qui lui « gigote dessus » et de sa « saucisse suintante » – et les sévices physiques résultant des punitions et des châtements corporels que lui inflige son père (image d'un père tyran comme on en retrouve dans plusieurs contes pour enfants) sont davantage décrits de manière externe. Sa perception est celle de la logique des contes de fées qu'elle connaît, comme si elle ne pouvait prévoir qu'un « *happy ending* », mais tout le récit concourt à démonter cette attente générique de la finale heureuse, car le « conte de fées » d'Alice se fissure de toute part²⁹.

Le prénom de la narratrice, Alice, n'est pas non plus sans rappeler un autre personnage homonyme, l'héroïne du conte pour enfants *Alice aux pays des merveilles* (*Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et sa suite *Through the Looking-Glass*) de Lewis Carroll, un monde éclaté qui se voulait un conte de fées nouveau genre.

Le personnage d'Alice, dans la version de Soucy, est engagé dans une quête de connaissance de soi; sous cet angle, on peut voir *La petite fille qui aimait trop les allumettes* comme un roman d'apprentissage. Lorsqu'Alice (celle de Soucy) rencontre le maire et l'inspecteur des mines, elle doit se nommer, et elle prétend être de sexe masculin. Cette rencontre lui permettra de comprendre qu'elle est une jeune femme, non sans une certaine confusion première, rappelant le passage entre Alice (celle de Carroll) et la Chenille qui lui demande qui elle est et qui n'obtient pas une réponse très assurée :

²⁸ « Although Alice does not deny the existence of inner lives, her method of narration operates similarly to fairy tales insofar as it privileges exterior realities over speculations about motive and internal action. » (Choplin, 2009 : 175)

²⁹ On pourrait sans doute le définir comme un type d'« anticonte ». Le terme d'André Jolles évoque les contes qui se terminent mal, où la réalité et la violence finissent par avoir raison du héros. Jolles tient pour responsables de ce revirement les conteurs inexpérimentés cédant à la logique des événements au lieu de faire advenir l'enchantement; l'anticonte « révèle le destin normal du héros, que corrige la règle optimiste, voire hypomaniaque du genre » (Belmont, 1999 : 93).

Alice répondit, avec une certaine timidité :

Je...je ne sais pas vraiment, madame, pour le moment. Du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je pense que, depuis, j'ai dû changer plusieurs fois.

Que veux-tu dire par là? demanda sévèrement la Chenille. Explique-toi!

Hélas! madame, le « moi » que vous me demandez d'expliquer n'existe plus. Je suis une autre, voyez-vous³⁰.

Les deux Alice sont des personnages qui doivent apprendre à se découvrir durant leur parcours, du Pays des merveilles à Saint-Aldor. L'imaginaire riche et les créations lexicales pleines de surprises sont également mis en scène dans les deux œuvres avec beaucoup de liberté, autant chez Carroll, avec ses mots-valises et ses jeux sur le langage, que chez Soucy qui ne « crai[nt] pas de mêler québécoisismes et néologismes au français le plus châtié » et qui fait ainsi de la langue « un espace de fiction plus que de friction, comme le lieu par excellence de l'invention » (Gauvin, 2000 : 213).

Ce n'est pas tout. D'autres intertextes peuvent être décelés. Marie-Pascale Huglo relève rapidement dans une note de bas de page de son article « Signe particulier: néant. Enquête sur *La disparition* de Georges Perec et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », la présence d'un élément rappelant le conte de Blanche-Neige. En effet, le corps de la mère reposant dans une caisse de verre, « dissimul[ant] la mort mais aussi révé[ant] l'impossibilité à enterrer » (Huglo, 2003 : 138), rappelle le corps de Blanche-Neige exposé dans son cercueil de verre et veillé par les sept nains, incapables de se résoudre à sa disparition : « telle Blanche Neige dans son cercueil de cristal, elle semble

³⁰ Citation originale en anglais : «Alice replied, rather shyly, "I – I hardly know, Sir, just at present – at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then." / "What do you mean by that?" said the Caterpillar, sternly. "Explain yourself!" / "I can't explain myself, I'm afraid, Sir," said Alice, "because I'm not myself, you see." » (Carroll, 1995 : 53)

attendre le prince qui la réveillera de son sommeil enchanté » (Huglo, 2003 : 138). Huglo poursuit cette remarque sur le travail du conte dans ce texte :

Cette attente « insensée » (dont le père est responsable) se déplace vers la petite fille qui voit dans l'inspecteur des mines le « preux chevalier » (p.21) ou « chevalier en braquemart » (p.149) venu la réveiller à elle-même, à sa féminité, pour l'emmener vers son « royaume » (p.156). **Le conte de fées travaille donc doublement le roman de Soucy** : l'écho de *La petite fille aux allumettes* d'Andersen, celle qui rejoint les morts avant d'avoir « grandi » – auquel renvoie clairement le titre se croise à celui de *Blanche Neige* – la morte enchantée vouée à attendre son prince pour s'éveiller à la vie. (Huglo, 2003 : 138)

Tous ces éléments disséminés rappelant les contes de fées, ainsi que le déploiement d'une parole conteuse qui assure le récit, pourraient bien être perçus comme des traces architextuelles du conte signalant qu'il s'inscrit dans la lignée de ce genre. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est d'ailleurs considéré comme un récit de filiation chez Maïté Snauwaert, et envisagé ainsi comme un avatar du conte :

Depuis une position initiale testamentaire se construit chez [la narratrice] le processus d'une individuation, au sens d'une appropriation de soi (Ricœur, p. 86), opérée dans et par le langage, dans et par la langue singularisée en vecteur d'une diction de soi et, finalement, dans et par ce geste de conter qui évoque en dernier lieu la possibilité socialisante d'une transmission. Par là se fait jour, à mi-chemin du conte et de la fiction de soi, une sorte de nouvel avatar générique, Michel Biron parlant à propos de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* d'« une sorte de conte romanesque ». (Snauwaert, 2007)

Ce grimoire « non écrit », qui semble tout entier voué à singulariser et donner forme à la voix de la narratrice, rappelle effectivement le conte, et nous fait même prendre en compte sa dimension orale et son contexte particulier d'énonciation. Les traces de ces contes présents en filigrane dans la trame de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* créent également une ambiance particulière. En effet, la misère et la violence vécues par la narratrice sont soulignées par le contraste avec le « merveilleux » aussi présent dans le texte. Tous ces liens intertextuels se glissant sous la forme d'allusions implicites nous ramènent aussi vers la magie de l'enfance, par le biais du personnage, encore naïf, pour qui

le conte est encore un univers de référence très prégnant. Par exemple, voici comment Alice se retrouve bouche bée devant l'aspect du village de Saint-Aldor, qui n'a rien à voir avec l'image qu'elle s'en faisait :

Saisi parce que rien n'était conforme à ce que j'avais imaginé du village et qui était que c'était une chose inimaginable, je me serais attendu à quelque palais à pont-levis avec des tapis volants circulant au-dessus comme des mouches à feu du japon, à des sandales et à des brebis, à des armures étincelantes comme celle de la pucelle, à tout le moins, mais ce n'était que des maisons analogues à la nôtre. (*La petite fille* : 45)

Pour une jeune fille qui rêve « de comtes à dormir debout tellement ils font rêver dans leurs habits » (*La petite fille* : 130) et qui aimerait « pouvoir danser sur la cime des pins à la manière des elfes » (*La petite fille* : 89), elle est durement éprouvée...

2.3.2 *L'Ogre de Grand Remous - Aline-Schéhérazaïde, sur les traces du Petit Poucet et de l'Ogre*

C'est avec une épigraphe de Perrault (et une de Giono, qui ne sera toutefois pas abordée ici) que Lalonde accueille le lecteur de *L'Ogre de Grand Remous* dans son récit, laissant déjà un premier caillou blanc, un premier indice de l'importance du conte dans la structure et l'esthétique de l'œuvre. Nous verrons comment est opérée dans le roman une certaine subversion du conte, entre autres par la transformation et le renversement du personnage du Petit Poucet, Julien, qui possède lui-même sa part d'ogre; il est responsable de la mort de ses parents, résolvant et punissant ainsi à sa manière leur abandon.

Dans *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Lucie Hotte étudie les conditions qui permettent à l'intertextualité de devenir « un mode d'inscription de la lecture » (Hotte, 2001 : 72), une piste qui autorise parfois d'inférer le déroulement d'un roman, comme elle le montre par le cas de *L'Ogre de Grand Remous*. Dans ce roman de Lalonde, deux éléments signalent dès le départ que l'intertexte des contes de fées innovera l'œuvre, à savoir le titre et l'exergue, sans compter toutes les allusions explicites qui foisonnent dans *L'Ogre de Grand Remous* :

Dès le titre, le mot « ogre » signale l'univers des contes de fées qui, bien que non encore actualisé (un seul mot ne pouvant constituer à lui seul un champ sémantique), reste en suspens et donc susceptible d'être réactivé. C'est précisément ce que fait la citation du *Petit Poucet* de Charles Perrault mise en exergue : « Le Petit Poucet, qui était très malin, comprit la décision de ses parents et, de bon matin, voulut sortir pour quérir des cailloux. » Mais toute la force intertextuelle de cette situation n'apparaît qu'à la fin du roman. (Hotte, 2001 : 73)

En effet, ce n'est qu'au dernier chapitre que le personnage de Julien, se révélant le Petit Poucet de Grand Remous, laisse des traces jusqu'à la crique où il a poussé la voiture de ses parents, Georges et Carmen Messier, qui songeaient à les abandonner lui, ses deux frères Charles et Serge, et sa sœur Aline. Julien, comme l'explique Krzysztof Jarosz qui s'est également penché sur ce roman québécois, tente alors de « semer » des signes de sa faute qui seront pris pour des signes de folie, Julien demeurant obsédé par l'acte meurtrier qu'il a commis, sa conscience toujours « aux prises avec l'ogre symbolique de ses remords » (Jarosz, 2007 : 110).

Lucie Hotte souligne l'importance de l'« accumulation d'indices » qui entraîne le lecteur vers ce parcours entre le roman et le conte de fées, dans un va-et-vient de l'un à l'autre, faisant éclater la lecture linéaire³¹. L'abandon des enfants par les parents, un cadet voulant sauver ses frères et sa sœur, car il est le seul à avoir surpris la discussion entre les parents, la présence d'un géant, Trinité Lauzon, aussi surnommé « l'Ogre de Grand Remous », sont toutes des références explicites au *Petit Poucet* de Perrault.

Jarosz évoque aussi « l'importance de l'intertexte perraultien pour la compréhension du sens que véhicule le roman » (Jarosz, 2007 : 110), mais il tient comme essentiel

³¹ Hotte cite d'ailleurs Laurent Jenny à propos de l'éclatement de la linéarité qui se produit lors de la lecture : « Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique “déplacé” et issue d'une syntagmatique oubliée. » (Jenny dans Hotte, 2001 : 77).

d'ajouter le ton de subversion que Lalonde apporte au personnage du Petit Poucet et de l'ogre du texte d'origine.

Comme le note Krzysztof Jarosz, « l'espace » du roman est plus important que celui du conte, qui est habituellement un genre bref qui fait l'économie de la psychologie des personnages. Dans le roman de *L'Ogre de Grand Remous*, la motivation des parents est donc plus complexe que celle des parents du Petit Poucet de Perrault, et c'est sur ce point que l'on peut observer d'importantes divergences entre l'hypertexte et son hypotexte : la profession et la classe sociale et le métier des parents changent, « au lieu d'un couple de bûcherons, on a affaire à celui d'un professeur tombé amoureux de son étudiante » (Jarosz, 2007 : 113), le désir d'abandon des enfants est dicté par la mère et non le père, et ce n'est pas dans un contexte de misère afin d'échapper à la famine, mais bien pour éviter la responsabilité familiale qui nuisait aux aspirations romanesques et aux envies d'ailleurs de la mère, qui voulait voyager. En quelque sorte, cette « modernisation » des éléments de la trame du conte du *Petit Poucet* met en scène des problèmes familiaux plus actuels, un autre type d'abandon, qui révolte le personnage du cadet, Julien. L'intertextualité dans ce roman est même comparée par Jarosz aux cailloux utilisés par le personnage du Petit Poucet, rappelant en quelque sorte le procédé textuel qui permet d'inscrire les « traces » du conte et de suggérer une piste d'une œuvre à une autre :

Chacun [des] cailloux apportés d'un autre territoire textuel possède plusieurs facettes qui peuvent orienter la lecture vers des interprétations parallèles qui, sans s'annuler, s'éclairent et s'enrichissent réciproquement dans un scintillement de significations où l'interpréteur reconnaît à la fois le reflet qu'ils avaient dans leur emplacement originaire et celui qu'ils prennent, éclairés par d'autres cailloux textuels importés d'ailleurs et pareillement assimilés à leur nouveau milieu, des significations nouvelles qui se déposent sur leur surface en couches demi-transparentes sans entièrement cacher leur éclat primitif. (Jarosz, 2007 : 118)

Il ne faut pas non plus oublier l'autre conte tout aussi présent dans le tissu textuel qui travaille *L'Ogre de Grand Remous*, c'est-à-dire *La Belle au bois dormant*. Pour Julien, *Le Petit Poucet* et *La Belle au bois dormant* ne forment qu'un seul conte – « Le prince de *La Belle au bois dormant*, c'est Poucet devenu grand, hein? [...] Les deux histoires sont une

seule et même histoire, hein? » (*L'Ogre* : 130)) – comme tous les contes n'en étaient qu'un seul au commencement : « Autrefois, il n'y avait pas de livres. Ou plutôt un livre, un seul : Les contes. » (*L'Ogre* : 52).

Dans un article de Madeleine Frédéric s'intéressant au travail de Robert Lalonde, les références à ce conte sont relevées. La Belle au bois dormant est personnifiée par Irène, avec qui Julien aura un enfant. Cette nouvelle apparition renverse et apaise le ton violent dans la narration de Julien, qui finira par « guérir de [son] ogre » et retrouver une certaine sérénité:

La pinède s'est peuplée d'elle, si vite! Il y a eu l'ogre et maintenant il y a la belle au bois dormant. [...] Elle m'a dit qu'elle m'a reconnu et que pourtant je lui suis étranger. Moi. J'ai su tout de suite que le long sommeil de cent ans s'achevait. (*L'Ogre* : 41)

Madeleine Frédéric démontre également que la perception du temps dans le roman, un temps mythique, un hors-temps figé qui ramène les personnages vers les origines, relève aussi du déroulement du temps dans le conte³², faisant ainsi « éclater la temporalité [du] monde quotidien » (Weinrich, cité par Jean, 1990 : 143) dans la diégèse. Le personnage de Julien abolit, d'une certaine manière, l'espace et le temps – un pouvoir qui ressemble un peu à celui des bottes de sept lieues réduisant les distances, et qui rappelle aussi le mythe de la sortie du temps de Mircea Eliade – en ramenant près de lui ses frères et sa sœur à Grand Remous, afin de les réveiller de leur « sommeil de cent ans » et de leur révéler la vérité sur le sort de leurs parents :

Vous avez abandonné votre maudite manie des origines et de la suite du monde. Vous êtes, tout à coup, avec moi, dans le même temps et le même espace que moi, que la maison, que le vent, que la rivière qu'on devine, cascadant sans commencement ni fin, par la fenêtre du salon. (*L'Ogre* : 32)

³² « Ce temps et cet espace figés, fermés sur eux-mêmes, en définitive n'est-ce pas davantage à *La Belle au bois dormant* qu'ils nous renverraient? » (Frédéric, 2005 : 133)

Les deux contes qui nourrissent *L'Ogre de Grand Remous* s'entrelacent et semblent organiser le parcours de Julien, métaphorisant surtout son état mental : Le Petit Poucet devenu homme, est tout d'abord hanté par un « ogre », un ogre qui rappelle le geste meurtrier à l'origine de la disparition des parents, mais qui sera dompté une fois Julien réuni à sa Belle au bois dormant.

En conclusion, le conte structure davantage le récit de *L'Ogre de Grand Remous* que celui de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, qui n'est pas tiré d'un hypotexte unique pouvant guider notre lecture, mais joue de l'utilisation de plusieurs éléments et d'allusions au genre qui créent un climat de tension particulier entre le merveilleux et l'horreur, ce qui est en quelque sorte commun aux deux romans.

La présence intertextuelle – ou transtextuelle selon la distinction de Genette – du conte de fées merveilleux travaille de différentes manières les romans analysés en offrant un nouveau mode de saisie du monde, et se réfléchit également dans la singularité de la posture d'énonciation des narrateurs impossible, indécidable et ambigu qui « brisent » les limites de la vraisemblance.

2.4 LES EFFETS DU GENRE DU CONTE SUR LA TRANSMISSION NARRATIVE

Pour conclure cette réflexion sur l'immixtion du conte dans la trame fictionnelle de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et celle de *L'Ogre de Grand Remous*, ainsi que pour revenir sur les configurations narratives problématiques et hétérodoxes, nous pourrions nous demander si la posture de narration particulière qui relie les deux narratrices à la figure du conteur ainsi que toute cette ambiance intertextuelle du registre merveilleux peuvent « contaminer » le cadre de l'énonciation. La situation de transmission narrative et la transgression de la vraisemblance pragmatique peuvent-elles être « influencées » par cet univers empreint de fabuleux, qui semble nourrir plusieurs aspects de l'écriture, et ce jusqu'à faire « basculer le récit dans l'invraisemblable » (Mercier, 1998 : 60), prédisposant ainsi le lecteur à une lecture davantage merveilleuse?

Chose certaine, plusieurs transgressions contre la logique et la vraisemblance (surtout pragmatique) peuvent rapprocher ces récits du conte et de ses effets de merveilleux. Leur narration est en effet presque « incroyable » : l'une provenant des « souvenirs » dictés par une mémoire de tous les temps, et l'autre tenue dans un grimoire³³ « magique » par lequel est transmis au lecteur un récit qui n'a jamais été « écrit » et qui ne contient pas de mots : une histoire reposant sur un seul « L ».

Nous nous rappellerons avec profit que l'invraisemblance surgit soit de l'impossibilité même de l'existence du récit dû à l'incompétence du narrateur, de l'identification problématique et indécidable du narrateur, ou à cause de son manque de crédibilité ou de fiabilité. Ces observations sur les narrateurs impossible, indécidable et ambigu amènent habituellement le postulat de la problématisation de la transmission narrative, qui mine l'autorité et la vraisemblance. Toutefois, la posture de narration singulière mimant les particularités énonciatives propres au conteur semble en effet atténuer, ou même neutraliser, ces effets d'invraisemblance créés par les problèmes advenant dans la transmission narrative. Cette neutralisation de la problématisation de la transmission narrative provient sans doute essentiellement du pacte générique particulier du conte qui peut nous amener à croire n'importe quelle fable merveilleuse, même les conditions plutôt incroyables de son énonciation. Comme le dit Jean-Marc Massie :

L'ivresse provoquée par les pouvoirs hypnotiques du conte amène l'auditeur [et on pourrait dire également le lecteur] à franchir la frontière entre la réalité et l'invraisemblable, à explorer un monde en marge du réel, à accepter ce qui est étrange et incertain. (Massie, 2001 : 36-37)

Marthe Robert, qui a entre autres travaillé sur les contes des frères Grimm, en déduit elle aussi qu'en tant que « fable déformante, tendancieuse dans son principe même, mais vraie par la réalité psychique qu'elle exprime à mi-voix, le conte entraîne [une] sorte très particulière d'**adhésion**, faite d'une **croissance absolue** et d'un **scepticisme averti** pour

³³ Selon un de ses sens péjoratifs, le mot grimoire peut être emprunté pour parler de l'illisibilité, de la difficulté à déchiffrer, en plus d'être employé pour évoquer les livres de sorcellerie et de magie.

ainsi dire indépendants l'un de l'autre – qui est le bénéfice de toute littérature romanesque réussie » (Robert, 1967 : 103. Je souligne). Le conte a la particularité d'être un genre « attentif, respectueux de la vie dans ses manifestations les plus humbles : par là il gagne son principal privilège qui est de mentir sans accréditer l'illusion, en restant vrai » (Robert, 1967 : 170). Le lecteur du conte, selon les portraits de ses attentes que dressent Robert et Massie, accepte et demande à être dupé, étonné et émerveillé; tout en voulant croire à l'histoire lors de sa lecture, il demeure pourtant bien conscient, une fois le livre de conte refermé, de son caractère fictionnel et de son irréalité. Si l'on se penche donc plus avant sur les conventions particulières du conte et de son pacte de lecture qui sollicite l'illusion consentie, on note que son horizon d'attente générique admet la fictionnalité du récit et ne questionne pas sa liberté à s'écarter du cadre référentiel. Comme Raphaël Baroni le fait également remarquer, « [l'objet des propositions des actes de langages fictionnels] ne peut être mis en rapport avec un univers de référence extérieur à l'acte de discours lui-même, mais avec l'univers fictif que ce discours construit en même temps qu'il s'y réfère, univers dans lequel le locuteur n'a pas, par exemple, à justifier ou à prouver que les grenouilles sont capables de parler. » (Baroni, 2006)

L'insertion dans la narration de plusieurs éléments provenant du domaine générique du conte, familier avec l'in vraisemblable, viendrait donc dissiper le soupçon du lecteur, consentant à la crédulité. Cette posture narrative singulière semble venir normaliser et accréditer l'effet d'étrangeté qui perturbe la transmission narrative. Il serait alors possible de prêter foi à une narratrice qui se targue de tout annoter dans un grimoire quand elle ne maîtrise pas l'écriture, et une autre dont les propos médiumniques ne peuvent être corroborés par personne, car il n'y a plus aucun témoin survivant pouvant lui raconter l'histoire de leur origine. Les postures d'énonciation de la narratrice impossible de Gaétan Soucy et de la narratrice ambiguë de Robert Lalonde, sous leurs allures de conteuses et de *commémorantes*, désignent le caractère fictionnel de leur témoignage, et positionnent le réel et l'imaginaire sur le même pied d'égalité, l'acte même de conter qui est mis en scène appelant une indexation de l'in vraisemblable.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En conclusion, les configurations de narratrices impossible et ambiguë tirées respectivement de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy et *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde permettent d'une part de soulever les particularités de ces postures irrégulières qui contreviennent à la vraisemblance pragmatique chacune à leur manière. Alice et Aline « content » au-delà des attentes du lecteur, lui proposant, et ce malgré la défaillance langagière et scripturale de la première (dont le récit est invalidé par son inexistence), ainsi que la transgression de la « restriction cognitive » et l'inexistence de sources fiables et réalistes attestant le récit familial de la seconde, des histoires qu'elles seules pouvaient raconter, tirer de leur imaginaire, de leur expérience personnelle.

La transmission de leur récit est donc « perturbée », à première vue, par ces conditions d'énonciation problématiques. Elles transmettent en toute invraisemblance, selon une modalité que nous pourrions qualifier de fabuleuse, ou de non naturelle. De plus, j'ai constaté que la figure du conteur et des emprunts intertextuels au genre du conte ont pu altérer la base référentielle du récit, glissant vers l'irrationnel, l'invraisemblable, et permettant au lecteur non seulement d'adhérer et d'apprécier le côté fictionnel de ces romans, mais aussi d'approfondir le sens de la quête et la motivation profonde des personnages. Les deux œuvres abordent plusieurs thématiques similaires, et sont caractérisées par la même soif des personnages orphelins, mus par un besoin de connaître leurs origines et de se connaître eux-mêmes, besoin d'autant plus présent après une coupure douloureuse de leurs racines familiales. Tout comme le conteur, pour qui dire l'invraisemblance tout en parant son histoire des apparences du véridique est une posture traditionnelle, Alice et Aline se trouvent à cheval sur la réalité et la fabulation. À l'image des veillées d'antan où le « contage » était à l'honneur, cet « art de la scène qui survit à la panne d'électricité » (Burns, 2011 : 4^e de couverture), la transmission narrative opérée par ces deux personnages féminins tient d'une certaine « magie de la parole »; parler d'évènements auxquels il n'a pas véritablement assisté, tel un faux témoin de l'évènement fabuleux (lorsqu'il n'affirme pas tenir l'histoire d'un homme qui connaissait un homme qui

a rencontré l'homme à qui cela était arrivé), et rêver d'une oralité qui n'a pas besoin de support écrit, sont souvent des pratiques et des vœux appelés par le conteur réel qui singularisent aussi le cadre énonciatif. Le conteur, constamment en train de broder sur cet écart entre mensonge et effet de vérité, invite le lecteur (ou auditeur, ou spectateur, selon le médium) non pas à douter, mais plutôt à croire naïvement. Le pacte romanesque est ainsi redéfini et bien inscrit dans ces œuvres, comme une partie de la littérature contemporaine qui se distingue par « ces textes portés par un désir de raconter [qui] thématisent, dans leur forme et leur propos, la question de la croyance à l'histoire. » (Fortier et Mercier, 2006 : 150)

Toutefois, contrairement à plusieurs narrateurs qui perdent le pouvoir de transmettre leur récit, Aline et Alice parviennent à raconter malgré la situation problématique de leur énonciation hors-norme, défiant la réalité empirique. Le conte devient une manière d'inscrire leurs histoires, malgré leur impossibilité à être racontée.

En somme, la partie analytique de mon mémoire portant sur la problématisation de la transmission narrative et la place du conte et du conteur m'aura permis de découvrir dans un corpus québécois donné comment plusieurs écrivains construisent, soit par la présence de références aux contes, ou par l'emploi d'un narrateur empruntant les attributs et les fonctions du conteur, une fiction dont le pacte de vraisemblance est modifié. Par ailleurs, la lecture des romans faisant partie de mon corpus et de mon corpus exploratoire m'aura fait découvrir une diversité de projets esthétiques qui se lancent, chacun à leur manière, dans le détournement de contes.

2.5 LE SOUFFLE DU CONTE DANS L'HALEINE DE LA CARABOSSE

Pour ma part, le conte, ses thématiques et même parfois sa forme, me sont apparus comme une source d'inspiration essentielle dans ma démarche de création. Mon intérêt pour ce genre s'inscrit vraisemblablement dans un courant plus large au Québec puisque selon Noël Audet, dans son essai *Écrire de la fiction au Québec*, la structure même du roman québécois semble s'inspirer de plusieurs aspects du conte : « [l]es littératures [...]

québécoises intègrent souvent dans le roman les structures du conte populaire, la logique du merveilleux aussi bien que les raccourcis diégétiques, enfin le ton osé de la tradition orale. » (Audet, 1990 : 152) Sa capacité de transformation a nourri mon imagination pour créer un univers personnel, tout autant que les œuvres de mon corpus m'ont inspirée pour la structure de mon projet et la manière de raconter l'histoire, grâce à des narrateurs « conteurs ». De plus, dans le contexte de la création, le conte redonne au monde sa magie, son pouvoir de fabulation et d'enchantement. Robert Lalonde a par ailleurs écrit dans son roman *Le Diable en personne* : « La vie est un conte de fées qui perd ses pouvoirs magiques lorsque nous grandissons » (Lalonde, 1989 : 91). Pierre Bertrand décrit, dans la même perspective, un retour nécessaire au mystère, à un certain réenchantement dans son *Éloge de la fragilité* :

Parce que tout est trop clair dans la réalité dominante et performante. Et que nous avons besoin de brume et de brouillard, nous avons besoin de ne pas comprendre. Ce n'est pas pour éclairer ou éclaircir la vie que l'on écrit, mais au contraire, pour jeter de l'ombre au visage de la lumière, pour ne pas voir et cheminer dans le noir, pour être perdus comme nous nous sentions parfois quand nous étions jeunes, pour redonner aux faits et gestes de la vie tout le mystère dont, avec le temps, on les a dépourvus. (Bertrand, 2001 : 70)

Les sentiers du conte sont des accès privilégiés vers ses histoires fascinantes de l'enfance, ce monde « en marge du réel » où le lecteur accepte « ce qui est étrange et incertain » (Massie, 2001 : 82), se retrouvant ainsi entre mensonge et vérité et permettant de conserver l'aura de mystère entourant le récit. (Massie, 2001 : 82)

La présence du conte a aussi amené d'autres réflexions dans mon processus d'écriture, en ce qui a trait à la transmission et à l'héritage, deux thèmes qui vont de pair selon moi avec l'acte même de conter et d'écrire. Danièle Sallenave décrit ainsi l'écriture comme un véritable sauvetage des événements vécus ou observés, qui les préserve dans une sorte de hors-temps, réflexion qui pourrait tout aussi bien s'appliquer au conte qui met en scène le temps et l'humain dans ce qu'il a d'immuable :

Toute chose racontée était une chose sauvée, offrant en pleine lumière les mystérieuses colonnes sur lesquelles elle repose. Et, arrachée au temps qui dégrade pour accéder au temps qui sauve, la vie de tout homme, méprisable ou futile, ou simplement ordinaire, s'offrait à la plénitude du sens exposé, et le scandale de la mort elle-même pouvait être l'objet d'une contemplation apaisée. (Sallenave citée dans Lalonde, 1997 : 38)

Dans mon projet, cette tentative de conservation des souvenirs et des histoires par les personnages, a pris la forme d'une certaine transformation pour les faire basculer dans le hors-temps des « il était une fois » du conte. C'est leur mémoire, qu'elle soit défaillante ou fertile, qui vient inspirer l'écriture et donner sa forme au récit. Comme l'évoquait Walter Benjamin dans ses travaux sur « Le conteur » :

la *mémoire* fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. [...] C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires. Car celles-ci se raccordent toutes entre elles, comme les grands conteurs, particulièrement les Orientaux, se sont toujours plus à le souligner. En chacun d'eux vit une Shéhérazade, pour qui chaque épisode d'une histoire en évoque tout aussitôt une autre. (Benjamin, [1936] 2000 : 135)

Par ailleurs, j'ai aussi tenté que ces réflexions sur la remémoration et la façon de s'approprier son histoire soient visibles dans la narration, qu'elles se répercutent dans la voix, dans la façon de raconter. Entre autres par le climat d'incertitude qui règne dans mon récit, entre les passages narrés par le personnage du père qui a perdu la mémoire, et celui de la fille, ignorante des faits du passé, qui tente de reconstituer la vie familiale avant que son père ne les quitte.

Ce que Jeanne Demers, dans son ouvrage *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine* appelle l'effet-conte est souvent assuré, selon elle, par la présence d'un récit-cadre, tel qu'on le retrouve dans *Les mille et une nuits*, permettant l'imbrication de plusieurs récits enchâssés (Demers, 2005 : 59). La structure de mon récit est ainsi conçue. La narratrice de *L'haleine de la Carabosse*, adoptant une posture d'énonciation ressemblant beaucoup à celle de Schéhérazade, et sa narration, constituée de plusieurs récits enchâssés, font de l'écriture le lieu d'une véritable quête identitaire, comme c'est également le cas pour la

narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. S'y entrecroisent donc diverses réécritures : réécriture de conte, réécriture de soi et réécriture de l'histoire familiale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus à l'étude

LALONDE, Robert, *L'Ogre de Grand Remous*, Montréal, Boréal, [1992] 2000.

SOUCY, Gaétan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, [1998] 2000.

Corpus exploratoire

(Réécriture, transformation et jeux de références en lien avec le genre du conte)

ANGOT, Christine, *Peau d'âne*, Paris, Stock, 2003.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Neigenoire et les sept chiens*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2007.

CHEVILLARD, Éric, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Minuit, 2003.

CLARO, *CosmoZ*, Paris, Actes Sud, 2010.

DUFOUR, Catherine, *Blanche-Neige et les Lance-missiles, Tome 1*, Quand Les dieux Buvaient, Livre de poche, 2009.

JOBIN, Bruno, *Le meurtre de Cendrillon*, Outremont, Quebecor, 1997.

JOBIN, Bruno, *L'assassin au bois dormant*, Outremont, Quebecor, 1998.

JOBIN, Bruno, *Le crime de Blanche-Neige*, Montréal, Trait d'union, 1999.

JOBIN, Bruno, *Requiem pour Alicia*, Montréal, Libre expression, 2002.

LARICCHIA, Lissy, «Get back in your book», 2010, [En ligne], URL : http://www.todayandtomorrow.net/2010/04/29/get-back-in-your-book/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=

LEIBOVITZ, Annie, « Pictures of Celebrities as Disney Legends by Annie Leibovitz », 2008, [En ligne], URL : <http://stylefrizz.com/200801/pictures-of-celebrities-as-disney-legends-by-annie-leibovitz/>

MILLET, Catherine, *Riquet à la houppe Millet à loupe*, Paris, Stock, 2003.

RUSCH, Kristine Kathryn et Dean Wesley SMITH, *The 10th kingdom : do you believe in magic ?*, Moss Vale, HarperCollins Entertainment, 2000.

SENÉCAL, Patrick, *Aliss*, Québec, Éditions Alire, 2000.

TOURNIER, Michel, *La fugue du petit Poucet*, Paris, Gallimard, 1979.

WALLACE, Daniel, *Big Fish: Roman aux proportions mythiques*, Paris, Éditions Autrement, 2004.

WILLINGHAM, Bill, *Fables*, New York, DC Comics, coll. « Vertigo », 2002.

Corpus des narrations problématiques

BROSSARD, Nicole, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2001.

CHEN, Ying, *L'ingratitude*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud, 1995.

LEFEBURE, Mathyas, *Le grand livre des fous*, Montréal, Leméac, 2010.

MICHAUD, Andrée A., *Le ravissement*, Québec, L'instant même, 2002.

NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000.

OVALDÉ, Véronique, *Déloger l'animal*, Paris, Actes Sud, 2005.

Contes et ouvrages théoriques sur le sujet

ANDERSEN, Hans Christian, *Œuvres* (Tome 1 et 2), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1995.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Les contes et leurs fantasmés* (édition revue, corrigée et augmentée), Québec, Les Éditions Balzac, coll. « L'écriture indocile », 1994.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes », 1999.

- BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1936] 2000, p.114-151.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1976.
- BOIVIN, Aurélien, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1996.
- BREMOND, Claude, « Le mecanno du conte », *Le Magazine littéraire*, « Contes et mémoire du peuple », n°150, juillet-août 1979, p. 13-16.
- BRUNN, Alain, « Tous contes faits », *Acta Fabula*, vol.7, no 5, 2006, [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/revue/document1611.php>
- CARROLL, Lewis, *Alice au Pays des merveilles*, suivi de *La traversée du Miroir*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2009.
- CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland / Through the looking-glass*, New-York, Smithmark, coll. « Classic Library », 1995.
- CASTEX, Pierre Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1972.
- COLLECTIF LITTORALE (sous la dir. de), *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète Rebelle, coll. « Regards », 2011.
- COURTÉS, Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
- DANDURAND, Anne, *Le conte et ses conteurs*, Montréal, UQAM, 1992.
- DE LA GENARDIÈRE, Claude, « Le travail psychique du conte », dans Geneviève Calame-Griaule (éd.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Paris, CNRS, 1991, p.245-256.
- DEMERS, Jeanne, *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2005.

- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, « Conte parlé / Conte écrit », *Études françaises*, numéro préparé sous la direction de Jeanne Demers et Lise Gauvin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 12, n^{os} 1-2, avril 1976.
- FLAHAULT, François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988.
- GRIMM, Jacob, *Contes* (Choix, traduction et préface de Marthe Robert), Paris, Gallimard, 1976.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Le secret du raconteur », *Intermédialités*, n^o 2, automne 2003, p.45-62.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, [1981] 1990.
- MASSIE, Jean-Marc, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001.
- MOUREY, Lilyane, *Grimm et Perrault : histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Lettres modernes, 1978.
- PERRAULT, Charles, *Contes* (édition de Marc Soriano), Paris, Flammarion, 1991.
- PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1983.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- ROBERT, Marthe, *Sur le papier*, Paris, Grasset, 1967.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1981.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- SNAUWAERT, Maité, « Conteurs contemporains : le "roman familial" entre mythologie et généalogie », dans Béatrice JONGY et Annette KEILHAUER (dir.), *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2009, p.129-140.
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

VON FRANZ, Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées* (2^e édition), Paris, La fontaine de Pierre, 1984.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées, suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, 2007.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2007.

Articles sur *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy

BIRON, Michel, « Portrait de l'écrivain en autodidacte », @analyses, *Collectifs, Filiations intellectuelles*, 2007, [En ligne], URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=768>.

BOIVIN, Aurélien, « *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », *Québec français*, n° 122 (été 2001), p. 90-93.

CHAILLOU, Aurore, « Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Berghoul et de Gaétan Soucy », mémoire de maîtrise, département de littérature comparée, Université de Limoges, et Department of Classical & Modern Languages & Literatures, Texas Tech University, 2005.

CHAMBERLAND, Julie, « " Rien d'impossible", suivi de Figures du discours chez le narrateur enfant », mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2004.

CHOPLIN, Lauren, « "This Gospel of My Hell" : The Narration of Violence in Gaétan Soucy's *The Little Girl Who Was Too Fond of Matches* », dans Susan REDINGTON BOBBY (dir.), *Fairy Tales Reimagined. Essays on New Retellings*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company , 2009, p.168-180.

DE RUYTER-TOGNOTTI, Danièle et Marloes POIESZ, « Le récit d'enfants et la double lecture : Gaétan Soucy, *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* et Lionel Trouillot, *Les Enfants des héros* », dans Sjeff HOUPPERMANS, Christine BOSMAN DELZONS et Danièle de RUYTER-TOGNOTTI (dir.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005, p. 351-373.

- DEN TOONDER, Jeanette, « Voyages intérieurs dans trois romans contemporains. L'écriture intimiste de Bruno Hébert, Gaétan Soucy et Marie Laberge », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 1 (2000), p. 65-81.
- GERVAIS, Bertrand, « L'art de se brûler les doigts : le processus de désémiotisation et l'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *Voix et images*, vol. XXVI, n° 2 (hiver 2001), p. 384-393.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Signe particulier : néant. Enquête sur *La disparition* de Georges Perec et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », dans Isabelle DÉCARIE, Brigitte FAIVRE-DUBOZ et Éric TRUDEL (dir.), *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2003, p.135-148.
- MARCHEIX, Daniel, « L'innovation lexicale et les stratégies discursives de l'altérité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », dans Jean-François SABLAYROLLES (dir.), *L'innovation lexicale*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lexica. Mots et dictionnaires », 2003, p.409-427.
- POIESZ, Marloes, « Portrait du personnage d'enfant. Analyse narrative et sémiotique de l'enfant-narrateur dans trois romans québécois contemporains : *Le souffle de l'Harmattan*, *C'est pas moi, je le jure!* et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006.
- ROY, Max, « L'imaginaire du lecteur de romans québécois », dans Petr KYLOUSEK, Max ROY et Jozef KWATERKO (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain. Actes du colloque. Université Masaryk de Brno, 11-15 mai 2005*, Brno / Montréal, Masarykova univerzita / Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2006, p. 17-31.
- SAUVAGE, Emmanuelle, « Gaétan Soucy. La petite fille qui aimait trop les dictionnaires : portrait d'une lectrice », dans Gerardo ACERENZA (dir.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Ottawa, Les éditions David (Voix savantes, 25), 2005, p. 67-84.
- SNAUWAERT, Maïté, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », *@analyses, Collectifs, Filiations intellectuelles*, 2007, [En ligne], URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=810>
- TREMBLAY, Mireille, « Une sacrée crise : l'intertextualité biblique et la crise sacrificielle dans *L'Immaculée Conception* et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004.

XANTHOS, Nicolas, « Les retours de Saint-Aldor : réflexions sur la transfictionnalité des lieux chez Gaétan Soucy », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene / Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 231-247.

Articles sur *L'Ogre de Grand Remous* et sur l'œuvre de Robert Lalonde

BROCHOT, Viviane, « Sans dieu ni maître : brouillage des frontières ontologiques, temporelles et mythiques dans *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde », *Voix plurielles*, revue de L'APFUCC, Jorge CALDERON et Mariana IONESCU (dir.), « Questionner l'espace des frontières », vol. 05, n° 2, décembre 2008, p.6-13.

FRÉDÉRIC, Madeleine, « Quête de l'origine et retour au temps mythique : deux lignes de fuite dans l'œuvre de Robert Lalonde », dans Franca MARCATO FALZONI (dir.) *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Centro Interfacoltà Sorelle Clarke, Bagni di Lucca, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1994, p.249-262.

FRÉDÉRIC, Madeleine, *Polyptyque québécois. Découvrir le roman contemporain (1945-2001)*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Études canadiennes », n° 4, 2005, p.127-140.

HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.

JAROSZ, Krzysztof, « Quand un conte se fait roman. *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde », *Romanica Silesiana*, n° 2, Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2007, p.108-119.

Ouvrages théoriques et critiques sur divers aspects de la narration et de la voix

AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol.1, *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

BARONI, Raphaël, « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J.L. Borges », *Vox Poetica*, 2006, [En ligne], URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/baronibluff.html>

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966, p. 1-27.

- BLOCH, Béatrice, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie*, n° 10, « La voix narrative », vol.1, Nice, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 2001, p.221-229.
- BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue : Essai de classification », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER et al. , *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p.85-113.
- CAVILLAC, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p.23-46.
- CURRIE, Gregory, « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/currie.html> [En ligne], page consultée le 21 avril 2010.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- CORDESSE, Gérard, « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 76, 1988, p.487-498.
- DURRER, Sylvie, « Analyse du dialogue romanesque : repères » et « Le style oralisé » dans *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994, p.15-64.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de Narratologie*, n° 10, « La voix narrative », vol.1, Nice, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 2001, p.445-460.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.139-152.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, (dir.), « La narration impossible : conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques » et « Modalités du pacte romanesque contemporain », *La transmission narrative*, Québec, Nota Bene, 2011, p.7-21 et p.333-355.
- GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- GAUVIN, Lise, *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie littéraire*, Montréal, PUM, 1999.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GUILLEMETTE, Lucie et Cynthia LÉVESQUE, « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, 2006, [En ligne], URL : <http://www.signosemio.com>
- HUGLO, Marie-Pascale et Sarah ROCHEVILLE, *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004.
- JOUVE, Vincent, « Le corps du roman : les structures du récit », *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, p.23-44.
- KAEMPFER, Jean et Filippo ZANGHI, « La perspective narrative », *Méthodes et problèmes*, Département de Français moderne, Université de Lausanne, 2003, [En ligne], URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html>
- MARTI, Marc (dir.), *Espace et voix narrative*, Centre de Narratologie appliquée, n°9, Nice, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 1999.
- MERCIER, Andrée, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude sémiotique*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998.
- MERCIER, Andrée et Frances FORTIER, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), [En ligne], URL : http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/narration_impossible.asp
- NÜNNING, Angsar, « Reconceptualizing unreliable narration : synthesizing cognitive and rhetorical approaches », dans James PHELAN et Peter J.RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p.89-107.
- NÜNNING, Angsar, « “But why will you say that I am mad?” On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction », *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1997, p.83 -105.
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

RABATÉ, Dominique, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.

RABATEL, Alain, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, 1997.

VIART, Dominique (dir.), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres modernes, coll. « Revue des Lettres modernes », 1999.

VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n°51, 1982, p.359-368.

WAGNER, Frank, « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », *Poétique*, n°165, 2011, p.3-20.

Ouvrages sur l'intertextualité et la transtextualité

DURVYE, Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau », 2003.

ESCOLA, Marc, « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette », *Fabula*, 2003, [En ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G._Genette

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », [1982] 1992.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Nathan Université, coll. « Lettres sup. », 2002.

MARTINEAU, Ysabelle, *Le faux littéraire : Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature 128 », 2001.

Réflexion sur la création littéraire et autres romans

AUDET, Noël, *Écrire de la fiction au Québec : essai*, Montréal, Québec Amérique, 1990.

BERTRAND, Pierre, *Éloge de la fragilité*, Montréal, Liber, 2001.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.

LALONDE, Robert, *Le diable en personne*, Paris, Seuil, 1989.

LALONDE, Robert, *Le monde sur le flanc de la truite : notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal, 1997.

MASSIE, Jean-Marc, « Entre le dit et l'écrit : le conte », dans Christiane Lahaie (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique : Objets et défis de la recherche en création*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001 p. 55-64.

PATOČKA, Jan, *L'Écrivain, son « objet »*, Paris, Press Pocket [P.O.L.], 1992 [1990].

Réflexions critiques

AUDET, René, « Raconter ou fabuler la littérature? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene (Contemporanéités, 3), 2010, p. 183-202.

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

BRUNER, Jerome, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires? Le récit au fondement de la culture et de l'identité individuelle* (traduit de l'anglais par Yves Bonin), Paris, Pocket, coll. « Agora », 2005.

BUDOR, Dominique et Walter GEERTS, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1985] 2003.

