

LE ROMAN PAR NOUVELLES : ESSAI DE DÉFINITION D'UN GENRE

suivi du texte de création

NOTES SUR LA BEAUTÉ

par

Kiev Renaud

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade de M.A

en langue et littérature françaises

Avril 2015

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Ce mémoire porte sur le genre du « roman par nouvelles », une étiquette désignant des recueils de nouvelles à un tel point unifiés qu'ils peuvent être lus comme des romans. D'abord, le volet critique propose d'étudier le genre comme un mode d'écriture dynamique en interrogeant la tension entre l'unité et la fragmentation et en cherchant à délimiter la frontière où un recueil de nouvelles devient un « roman par nouvelles ». L'hypothèse principale qui le sous-tend est que la construction d'une intrigue unifiée dans de tels recueils passe par la fragmentation, et que c'est de ce morcellement que le genre tire sa richesse. En effet, les ellipses laissent deviner de grands pans d'intrigue et portent en creux plus d'une interprétation. La réflexion s'appuie sur l'analyse de la structure de deux recueils : *Récits de Médilhault* (1994) d'Anne Legault et *Hôtel des brumes* (2002) de Christiane Lahaie. Cette analyse sert à arriver, en conclusion, à une définition revisitée du roman par nouvelles en regard des définitions courantes de la critique. Les conclusions du volet théorique sont ensuite mises en pratique dans le volet création du mémoire, un court « roman par nouvelles » qui porte sur la relation fusionnelle entre deux amies, Laure et Florence. Il s'articule en trois parties de quatre nouvelles chacune, précédées par une nouvelle utopique dont le propos teinte l'ensemble. Chaque partie a son thème propre : la première partie, « Il ferait toujours soleil », tourne autour de l'enfance de Florence, et porte sur l'éveil à la sexualité; la deuxième, « Elle se retournerait vers la mer », met en scène Cassandra, la fille de Florence, et traite du rapport à l'autorité et de la solitude d'une enfant; Laure prend le relais de la narration de la troisième partie, « Elle aurait disparu », pour parler de la question du regard et de la fuite du temps. Ainsi, l'intrigue principale est livrée par touches, à partir de différents points de vue.

This master's thesis focuses on the "short story sequence", a label referring to a specific type of literary work: collections of short stories linked in such a way that they can be read like novels. The critical section of the thesis studies the short story sequence as a dynamic mode of creative writing by interrogating the tension between unity and fragmentation, and by seeking to define the point at which a collection of short stories becomes a unified literary text. The main hypothesis is that the construction of a unified plot in such short story sequences relies on fragmentation, and that it is through this fragmentation that the genre gains literary richness, as narrative gaps hint to large fractions of the underlying plot while carrying indeterminate meaning. This investigation is carried out through the analysis of the structure of two short story sequences, *Récits de Médilhault* (1994) by Anne Legault and *Hôtel des brumes* (2002) by Christiane Lahaie, and leads to the revision of current definitions of the short story sequence genre. The conclusions of this study are put into practice in the creative writing section: a short story sequence that focuses on the symbiotic relationship between two childhood friends, Laure and Florence. Three parts of four short stories each make up the sequence, which is preceded by a Utopian short story thematically related to the rest of the work. Each part has a theme: the first part, "Il ferait toujours soleil", revolves around the Florence's childhood and focuses on sexual awakening; the second part, "Elle se retournerait vers la mer", features Cassandra, the daughter of Florence, and deals with authority and loneliness; Laure narrates the third part, "Elle aurait disparu", which addresses the gaze and the passing of time. The plot of this short story sequence is thus delivered through small strokes given from many points of view.

REMERCIEMENTS

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, au Fonds québécois de recherches sur la société et la culture, ainsi qu'au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour leur soutien financier.

Merci à mon directeur du volet création, Pascal Brissette, pour son suivi serré, ses lectures attentives et son respect de mes idées; pour m'avoir guidée hors de mon univers dystopique sans en fermer la porte lui-même; pour avoir appris à connaître les personnages mis en scène en même temps que moi et pour les longues discussions sur leur psychologie, comme s'il s'agissait d'êtres de chair.

Merci à ma directrice de recherche, Isabelle Daunais, pour sa présence constante, sa grande écoute et son pouvoir d'accoucheuse d'idées – elle a su me poser les bonnes questions, pointer les nœuds de la réflexion de manière à enrichir ma problématique, si bien que je quittais toujours son bureau illuminée, fière d'avoir trouvée moi-même les réponses.

Merci à mes amis, lecteurs attentifs et passionnés; à Sarah qui identifie l'emploi d'un conditionnel comme la présentation d'un « monde sans dieu » et donne ainsi à mon travail une portée insoupçonnée; à Matthew et ses lectures impitoyables, qui traque toute coquetterie stylistique; à Olivia, qui remet en question chaque virgule comme si elle touchait au sens même de la vie; à Maude, qui se souvient de toutes les nouvelles que j'ai écrites depuis l'adolescence et les cite comme des sources de la plus haute autorité; et à tous les autres, parce que je me rends compte de ma chance d'être si bien entourée.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé/Abstract	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
VOLET CRITIQUE	1
Introduction	1
Description des enjeux de la mise en recueil	6
Brève analyse de l'unité des textes à l'étude	9
Analyse de la fragmentation des textes à l'étude	14
Définition révisée du « roman par nouvelles »	25
Bibliographie	33
VOLET CRÉATION	39
Écouter les coquillages	40
Première partie : <i>Il ferait toujours soleil</i>	44
Et couvertes de satin	45
Les parfaits reflets	51
La poupée russe	56
Cartographie des limites	61
Deuxième partie : <i>Elle se retournerait vers la mer</i>	68
Les ombres chassées	69
Les bonnes manières	73
Avis de recherche	76
La carte du trésor	81
Troisième partie : <i>Elle aurait disparu</i>	88
Notre ville invisible	89
La disparition des choses	93
Calquer nos insomnies	96
En direct	100
Annexe : références des nouvelles publiées	105

Introduction

Depuis les années 1980, le recueil de nouvelles est de plus en plus considéré comme un genre littéraire à part entière : François Ricard valorise l'étude « du recueil "en tant que recueil", persuadé qu'une telle étude doit faire intimement partie de toute tentative en vue de la constitution d'une théorie globale de la nouvelle¹ ». Les théoriciens du recueil réfléchissent notamment à l'interaction entre les nouvelles, car ils estiment que ces entités littéraires autonomes se font écho une fois juxtaposées. Selon Jean-Pierre Boucher, l'« insertion [d'une nouvelle] dans un recueil multiplie ses possibilités de sens² ». Dans certaines œuvres, la cohérence entre les récits est telle que le recueil peut être lu comme un roman. Un genre mitoyen, entre roman et recueil de nouvelles, s'est formé. Il porte différentes appellations : le « roman par nouvelles » (Blanc, 1995), le « recueil-ensemble » (Boucher, 2001; Godenne, 1976), le « quasi-roman » (Ricard, 1976), le « Short Story Cycle » (Ingram, 1971), le « Short Story Sequence » (Luscher, 1989) ou le « Rovell, (a fusion of *roman* and *nouvelle*) » (Kennedy 1995). C'est sur cet objet problématique que je souhaite ici me pencher. La multiplication des étiquettes génériques rend nécessaire la synthèse du discours des théoriciens puisque, comme le souligne Jean-Noël Blanc : « Tel est le premier malentendu de la petite histoire du "roman par nouvelles" : chacun sans doute croit être seul à frayer son chemin, alors qu'en fait c'est une véritable petite troupe qui s'avance.³ »

Plusieurs chercheurs font de la terminologie un objet de débat : Robert Luscher, par exemple, remet en question l'appellation assez canonique du « Short Story Cycle » de Forrest Ingham; il propose « Short Story Sequence » pour insister sur la succession des éléments plutôt que sur leur

¹ F. Ricard, « Le recueil », p. 115. Les auteurs eux-mêmes sont de plus en plus conscients des enjeux de la mise en recueil. Jean-Christophe Duchon-Doris note en 1994 : « Je n'ai jamais rédigé de nouvelles. J'ai seulement commis deux recueils et la nuance est importante. » (cité par R. Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française III*, p. 53.)

² J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, p. 201.

³ J.-N. Blanc, « Pour une petite histoire du "roman par nouvelles" et de ses malentendus », p. 175.

réurrence¹. Par souci d'uniformité, j'adopte ici l'appellation du « roman par nouvelles », néologisme créé par Jean-Noël Blanc en 1989 pour catégoriser un de ses textes de fiction, et qu'il a défini dans l'article « Pour une petite histoire du “roman par nouvelles” et de ses malentendus⁴ » en 1994. Le terme a fait date, il a été repris par plusieurs chercheurs; René Godenne, théoricien phare de la nouvelle française, l'ajoute à sa terminologie en 2005, intitulant une section de son ouvrage : « Tradition et archétype? Le roman par nouvelles des années 90 »⁵.

Il est important de mentionner que très peu d'œuvres portent l'étiquette de « roman par nouvelles »; elles sont, plus souvent qu'autrement, classées comme « romans ». La mention générique n'est pas une valeur absolue, elle est souvent assujettie aux exigences du marché éditorial : selon René Godenne, « l'étiquette de “roman” se substitu[e] à celle de “nouvelles” pour désigner *d'incontestables recueils de nouvelles* [...]. Cette habitude tire [...] son origine d'une pratique éditoriale, celle d'élire un terme plus commercial que “nouvelle”, *qui n'est pas commercial*.⁶ » Toute étiquette oriente la lecture, l'analyse textuelle reste donc la solution pour l'identification générique. Ainsi, pour cette étude, j'ai dû me fier à d'autres indices péritextuels pour délimiter mon corpus. Parmi les indices probants pour reconnaître un roman par nouvelles, on peut compter l'organisation de l'œuvre en parties, qui souligne sa fragmentation; l'autonomie de chaque partie est d'autant plus claire si chaque chapitre ou nouvelle est identifié par un titre. Certains recueils mentionnent en annexe les références bibliographiques de certaines parties publiées précédemment en revue, ce qui invite à les lire de manière indépendante, malgré leur intégration à

⁴ J.-N. Blanc, « Pour une petite histoire du “roman par nouvelles” et de ses malentendus ».

⁵ Au passage, Godenne souligne que cette étiquette n'est pas tout à fait innovatrice et situe quelques précurseurs : « Jean-Noël Blanc n'est pas le premier à avoir choisi pour ses nouvelles un personnage unique, un même lieu avec de mêmes personnages; il n'est pas non plus le premier, on doit le savoir, à avoir forgé une étiquette neuve, puisque, dès 1943, se lit dans le service de presse du *Printemps des hommes* de R. Dumay : “Au point de vue technique *Le printemps des hommes* se présente comme une tentative pour créer un genre nouveau. ROMAN-NOUVELLE, telle serait l'indication exacte de ce livre [...]” ». (R. Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française III*, p. 59.)

⁶ R. Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française III*, p. 57. C'est l'auteur qui souligne.

un tout⁷ – il peut s’agir de nouvelles autonomes comme d’extraits de romans. Le titre de l’œuvre est à observer pour distinguer un recueil unifié d’un recueil de nouvelles disparates : selon Jean-Pierre Boucher, s’il s’agit d’un titre original (plutôt que du titre d’un des textes du recueil – cas où alors « [t]out se rapporte à cette nouvelle éponyme⁸ » –), cette indication « signale au lecteur une ou plusieurs pistes de lecture, un filon thématique, un lien quelconque unifiant ce qui peu sembler disparate.⁹ » Malgré tout, le signe le plus révélateur d’une appartenance générique problématique reste la réception critique de l’œuvre : il n’y a qu’à observer l’abondance des commentaires sur certaines œuvres de Gabrielle Roy (*La petite poule d’eau*, *Rue Deschambault*, *La route d’Altamont*, *Ces enfants de ma vie* ou *La rivière sans repos*) pour comprendre le débat engendré par l’incertitude¹⁰.

J’ai arrêté le choix de mon corpus sur deux œuvres québécoises contemporaines, *Récits de Médilhault* (1994) d’Anne Legault et *Hôtel des brumes* (2002) de Christiane Lahaie. La première édition de *Récits de Médilhault* porte l’indication générique « nouvelles », mais la mention est retirée dans la réédition en format poche. Dans les comptes-rendus critiques, l’opinion des commentateurs varie : Simon Lachance, dans un mémoire sur *Récits de Médilhault*, présente l’œuvre comme un « recueil de nouvelles¹¹ », tandis que Patrick Coppens, dans *Brèves littéraires*, la décrit comme un « roman de science-fiction¹² ». En revanche, *Hôtel des brumes* de Christiane Lahaie arbore clairement l’étiquette de « roman par nouvelles ». Certes, l’indice péritextuel ne

⁷ C’est le cas de *Soigne ta chute* (1991) de Flora Balzano : l’œuvre porte l’étiquette « roman », mais apparaît comme fortement fragmentée, et certains extraits sont parus indépendamment en revues.

⁸ J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, p. 18.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Gaëtan Brulotte va jusqu’à faire de *Rue Deschambault* un « roman par nouvelles » avant la lettre : « Le retour des mêmes personnages d’une nouvelle à l’autre renforce la grande unité de l’ensemble et donne l’impression d’un roman par nouvelles ou par saynètes. » (G. Brulotte, *La nouvelle québécoise*, p. 120. C’est moi qui souligne.) Voir également l’analyse de Jean-Pierre Boucher de deux recueils (*La route d’Altamont* et *Ces enfants de ma vie*) dans son ouvrage *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992.

¹¹ S. Lachance, *Mort(s) et renaissance(s) de l’écriture dans deux récits postapocalyptiques*, p. 11.

¹² P. Coppens, « Choix de lectures », p. 118.

prouve rien et doit être corroboré par une analyse textuelle, mais il invite tout de même à voir de quoi il retourne. Dans les deux cas, les titres originaux attirent l'attention sur l'univers fictif partagé par tous les textes : le lieu mythique structurant de *Médilhault* et l'*Hôtel des Brumes*, plaque tournante où tous les personnages du recueil se retrouvent.

La plupart des théoriciens du recueil de nouvelles insistent davantage sur l'unité des textes que sur leur diversité. Pourtant, l'unité de l'ensemble ne remet pas en cause l'indépendance des nouvelles, qui est tout aussi cruciale dans l'économie du genre. André Carpentier et Denis Sauvé réagissent à cette tendance de la critique :

On n'est pas sans être frappé, à la lecture des essais de Ricard, Boucher, Ingram et Luscher, par une consternante unanimité autour de ce principe d'unité, qui ne serait lié qu'à la reprise ou à la répétition. [...] Le recueil idéalement homogène serait celui qui remettrait en œuvre, d'une nouvelle à l'autre, le même narrateur, les mêmes thèmes, les mêmes personnages, les mêmes lieux, voire les mêmes événements. Le meilleur recueil serait-il donc celui où l'auteur se répéterait inlassablement?¹³

Cette conclusion est réductrice : les travaux cités ne se confinent pas à un simple repérage de similitudes et les recueils ne trouvent pas leur unité dans la répétition – il s'agit d'un des principes mêmes de la mise en recueil que le propos se complète, mais ne se répète jamais, comme je l'expliquerai plus loin. Toutefois, Carpentier et Sauvé visent juste en identifiant l'acharnement critique à prouver l'unité des recueils, acharnement peut-être causé par le fait que c'est l'éclatement du recueil qui apparaît à la première approche – selon Richard Saint-Gelais, « ce rappel constamment réitéré [des diverses architectures que le recueil peut mettre en place] dit bien que cette idée ne va pas tout à fait de soi et que le recueil est d'abord perçu dans sa discontinuité.¹⁴ » En effet, la nouvelle est soumise au régime de polytextualité¹⁵ : elle doit nécessairement côtoyer d'autres textes pour devenir un objet de publication. Chaque texte présente un nouveau cadre, un nouveau

¹³ A. Carpentier et D. Sauvé, « Le recueil de nouvelles », p. 24-25.

¹⁴ R. Saint-Gelais, « Le roman saisi par la logique du recueil », p. 224.

¹⁵ R. Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, p. 23.

contrat de lecture qui ne s'inscrit pas dans une suite. Cette suprématie accordée à l'unité se trouve aussi chez les auteurs et les éditeurs, comme le prouve la popularité grandissante de l'étiquette « roman par nouvelles » ou le camouflage de recueils derrière la mention « roman ». À l'opposé, des auteurs comme Claude Pujade Renaud prônent la fragmentation du recueil et dénoncent cette quête d'unité comme une soumission aux besoins du marché du livre : « Tout se passerait comme si l'édition tendait à ce que le recueil de nouvelles doive imiter le roman (par cette recherche d'unité et de continuité). Comme si, une fois de plus, la nouvelle était un genre honteux. Ne faut-il pas, au contraire, en affirmer clairement la spécificité : discontinuité, diversité, ruptures et contrastes?¹⁶ »

Pour ma part, je ferai dialoguer ces deux pôles en interrogeant la construction de l'intrigue dans la discontinuité, c'est-à-dire en me demandant comment les données de la trame narrative principale sont disséminées dans l'ensemble des nouvelles. Je travaillerai certes à partir de l'idée d'unité (une intrigue commune ne pouvant nécessairement se construire qu'à partir d'éléments récurrents), mais en l'articulant avec le concept de discontinuité, en étudiant les hiatus dans l'organisation de ces éléments unifiés. Ainsi, j'étudierai précisément cette dynamique inhérente à tout recueil, selon l'affirmation de Cristina Minelle : « ne serait-il pas possible de combiner les deux éléments en tension et de définir ce type de livre comme une dynamique plutôt qu'une forme ? Ou, pour exploiter un autre paradoxe, une *forme dynamique* ?¹⁷ » J'interrogerai la frontière où un recueil devient un « roman par nouvelles ».

Je ferai état des principales questions soulevées par les théoriciens au sujet de la tension entre l'unité et la fragmentation, afin d'étudier ensuite son élaboration concrète au sein des œuvres de mon corpus. J'établirai dans un premier temps l'unité narrative de *Récits de Médilhault* et d'*Hôtel des brumes* en décrivant l'intrigue principale qui les traverse. Le cœur de mon étude consistera

¹⁶ Lettre inédite du 15 décembre 1985, citée par R. Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française III*, p. 60.

¹⁷ C. Minelle, *La nouvelle québécoise*, p. 183.

ensuite en l'analyse de la discontinuité structurale des récits. Je m'appliquerai à repérer un ensemble de similitudes entre les nouvelles, qui serviront toutefois à décrire le tissu narratif comme hachuré plutôt que comme un tout uniforme. L'analyse de textes me permettra de comprendre le fonctionnement des recueils et d'affiner les définitions courantes de mon objet d'étude. En somme, je ferai l'état de la recherche sur le roman par nouvelles en ajoutant mes propres constats.

La définition élaborée dans le volet critique sera mise à l'épreuve dans le volet création de ce mémoire, qui consistera en un court roman par nouvelles. La recherche-crédation me permet d'approcher mon objet d'études par un angle pratique. L'écriture de nouvelles suscite des questions et nourrit la construction de ma problématique (à savoir par exemple quelle est la différence entre une nouvelle et un chapitre, ou comment présenter sans redites un personnage qui revient pour la énième fois); inversement, apprivoiser les règles du genre me permet de comprendre dans quelle lignée s'inscrit ma démarche, ainsi que les enjeux de mes choix esthétiques, tout le processus de création étant enrichi par les lectures théoriques. Je me familiarise ainsi avec les règles implicites du genre et j'observe dans mon corpus les mécanismes de construction de sens – les stratégies pour contrôler les échos, le retour des personnages et les renversements chronologiques, etc. –, tout en tentant de les mettre en œuvre.

2. Description des enjeux de la mise en recueil : remarques préliminaires

La tension entre l'unité et la fragmentation se révèle essentielle pour penser la mise en recueil de textes pouvant être lus de façon indépendante. Les théoriciens instaurent assez unanimement deux termes en polarité pour décrire le recueil et ses possibles : continu/discontinu, homogène/hétérogène, autonomie/interdépendance, force centripète/force centrifuge, etc. Toutefois, cette opposition, une fois formulée, reste flottante, s'incarnant rarement dans une analyse précise et

concrète. Cette lacune de la recherche a été soulevée par René Audet : « Plusieurs théoriciens s'entendent pour parler d'une tension qui existe entre l'autonomie des nouvelles et l'ensemble qu'elles forment (Ingram, Mann, Carpentier et Sauvé, Boucher...), mais cette donnée semble reposer davantage sur des impressions de lecture que sur une analyse détaillée.¹⁸ »

Plus encore, les théoriciens définissent rarement les concepts employés, comme si l'appel au sens commun suffisait. Ce raccourci peut être dangereux : ces termes forment le nœud de la présente réflexion et leur attribuer un sens vague peut faire bifurquer l'analyse. Ils méritent donc qu'on s'y arrête un instant, surtout qu'ils se révèlent plus complexes et moins diamétralement opposés qu'il y paraît de prime abord. L'unité, au sens où je l'entends ici, se rapporterait à un effet de cohésion – littéralement dans l'idée de « faire un » – et serait crée par l'architecture d'ensemble. Le concept d'unité supposerait des parties, du moins par la négative (un tout unifié serait homogène, indivisible, et donc inséparable en parties). Cet effet de cohérence peut se construire de différentes façons; le rappel de quelques éléments, dans un effet de contraste calculé, peut suffire à l'élaboration d'un univers partagé. L'unité n'est donc surtout pas synonyme de répétition comme le sous-entendent Carpentier et Sauvé (sinon, un roman serait répétitif par définition), et pas nécessairement non plus synonyme de ressemblance : des éléments disparates judicieusement mis en ordre peuvent donner une impression d'unité. Le concept de fragmentation n'est par ailleurs pas aussi opposé à celui d'unité que l'on pourrait le croire, puisque la fragmentation suppose un tout préexistant qui est ensuite brisé, déconstruit. Ainsi, les termes d'ordinaire posés comme antonymes s'interrelient : la fragmentation découle de l'unité, et l'unité peut être trouvée dans la fragmentation, qui fait naître une tension qui traverse l'ensemble. Parallèlement, l'opposition entre continuité et discontinuité, également fort révélatrice dans la présente étude, concerne plus précisément le mode de livraison du sens et invite à repérer les contrastes et les ruptures dans la narration.

¹⁸ R. Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, p. 44.

Finalement, les termes de dépendance et d'indépendance méritent une plus grande attention : le roman par nouvelles exploite particulièrement la tension inhérente à tout recueil entre l'autonomie des nouvelles et leur participation à un tout. Même si l'intrigue transcende les frontières des textes du recueil, chacun doit, pour être lu indépendamment, comprendre toutes les données nécessaires à la compréhension de son intrigue. Il s'agit d'une clé importante pour distinguer l'interaction entre les nouvelles d'un même recueil par rapport à celle des chapitres d'un roman. Ainsi, à la différence du roman, le recueil de nouvelles doit sans cesse prouver l'identité de l'univers mis en scène : le contrat de lecture est établi à l'incipit de chaque texte, où le lecteur doit reconnaître les lieux et les personnages présentés. Comment, alors, éviter toute répétition, tout en livrant suffisamment d'indices pour faciliter le repérage ? Où se situe la juste frontière entre propos lacunaire et « inlassable répétition », pour reprendre la formule de Carpentier et de Sauvé ? Michel Butor dans son entretien avec Robert Melançon à propos de la mise en recueil parle du risque d'un « effet de monotonie parce qu'on se rend compte justement qu'il y a des redites.¹⁹ » Et, si l'on reconnaît à deux textes des données communes, peut-on postuler qu'ils participent à une somme ? En d'autres mots, comme le souligne René Audet, « [à] partir de quelle densité de signifiants sériels deux textes peuvent-ils être associés à un même univers ?²⁰ »

Même si l'autonomie des textes ne doit pas être menacée, l'insertion d'une nouvelle dans un ensemble la transforme nécessairement : « Le seul fait de réunir des textes confère à chacun une dimension autre qui échappe au texte lui-même²¹ », souligne Jean-Paul Beaumier. Le partage des données fictionnelles comporte ainsi un enjeu sémantique : le sens dépasse les frontières de chaque nouvelle, chaque texte contribuant à l'ensemble et l'ensemble influençant la compréhension de chaque texte. Ainsi, l'intratextualité participe à la création du sens : selon Jean-Pierre Boucher,

¹⁹ R. Melançon, « Entretien avec Michel Butor », p. 69.

²⁰ R. Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, p. 88.

²¹ J.-P. Beaumier, « Le recueil de nouvelles : brochette ou creuset ? », p. 76.

quand « réapparaissent dans une forme modifiée ou un contexte différent des éléments préalablement utilisés, leur signification s'élargi[t] à chaque réapparition²² ».

Si l'opposition structurante du recueil peut donner forme, dans certaines typologies, à des catégories étanches (où le recueil homogène se distinguerait du recueil hétérogène, le recueil moderne du quasi-roman et où une gradation nette séparerait une réunion de textes épars, un recueil thématique et un recueil-ensemble), il m'apparaît plus intéressant de penser les manifestations possibles du recueil selon un continuum²³, un « spectre de possibilités » dont une des extrémités serait le roman même, et l'autre un collage de textes non reliés. Le roman par nouvelles occuperait la position problématique au centre du spectre, présentant des textes à la fois unifiés et disparates. Cette manière de procéder permet plus de nuances et évite le risque d'essentialisation qui guette toute approche générique; bien que l'établissement de critères de définition clairs soit une entreprise séduisante, elle apparaît comme nécessairement illusoire, la classification des œuvres pouvant réduire leur unicité. Alors qu'il théorise le concept même des genres littéraires, Jean-Marie Schaeffer « plaide pour des frontières floues et mouvantes²⁴ », puisqu'il considère que « *tout* texte modifie "son" genre²⁵ ». C'est en regard de cette mise en garde que je me penche ici sur le cas d'œuvres « mitoyennes ».

3. Brève analyse de l'unité des textes à l'étude

L'exposition de l'unité des œuvres à l'étude est d'abord l'occasion tout indiquée de résumer leur intrigue principale. En effet, la construction d'une somme passe par la reconnaissance d'éléments partagés entre les textes, qui invitent à les lier entre eux. Les références intratextuelles peuvent être

²² J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, p. 12.

²³ Cette façon de concevoir les recueils possibles est inspirée des théories anglo-saxonnes, définies par Forrest L. Ingramm et Robert Luscher, et reprises par René Audet.

²⁴ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 77.

²⁵ *Ibid.*, p. 197.

de plusieurs ordres : reprise de personnages, de narrateurs, de leitmotivs; dégagement d'une structure d'ensemble; parenté stylistique, etc. Selon Jean-Pierre Boucher,

[I]es liaisons entre les différentes nouvelles d'un recueil peuvent [...] être étudiées aux différents niveaux habituels. Narratif : existe-t-il un cadre de narration unique; y a-t-il un seul narrateur ou plusieurs; s'agit-il d'un narrateur témoin, personnage, externe; de quel point de vue dispose-t-il? Spatial : y a-t-il unité ou pluralité des lieux; un même décor, ou plusieurs, mais liés entre eux par un voyage, un déplacement quelconque des personnages? Temporel : y a-t-il unité de temps, éparpillement, progression chronologique, remontée dans le passé? Personnages : y a-t-il un ou plusieurs personnages qui réapparaissent dans toutes ou différentes nouvelles, ou alors, tout différents qu'ils soient, sont-ils liés par leur appartenance à un milieu, un groupe, une région, une classe sociale, une époque?²⁶

Plus il y a de données sémantiques qui coïncident, plus, logiquement, l'unité s'impose, un univers partagé se crée, les intrigues s'imbriquent et l'on peut parler d'un recueil unifié, peut-être même d'un roman par nouvelles.

Toutefois, il serait vain de relever une série de caractéristiques auxquelles un recueil doit répondre pour être qualifié de « roman par nouvelles » : Nicolas Dickner et Patrick Guay soulignent qu'« il est toujours possible qu'un recueil possède une organicité sans recourir de façon criante aux procédés susnommés [ils citent la mise en place d'un réseau thématique englobant; l'utilisation de personnages, de lieux ou de narrateurs communs; le développement de particularités stylistiques récurrentes; l'intratextualité] ou à tout autre procédé identifié jusqu'à ce jour.²⁷ » La preuve de la variété et de l'instabilité des caractéristiques se trouve dans le propos même des théoriciens, qui convoquent des critères de classement différents selon les textes qu'ils analysent. Il faudrait plutôt parler d'un mouvement vers l'unité, peu importe la stratégie utilisée, et observer les paramètres d'œuvres données – ce que je me propose de faire ici.

²⁶ J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, p. 20.

²⁷ N. Dickner et P. Guay, « De l'ambiguïté générique des *fragments*. Le cas de l'anthologie et du recueil de nouvelles », p. 194-195. Les procédés sont déclinés aux pages 193-194.

3.1. Unité de Récits de Médilhault

Récits de Médilhault est une œuvre d'anticipation : après une Troisième Guerre mondiale déclenchée par une féroce lutte des classes, « un nouveau Moyen Âge²⁸ » s'installe, où règne un régime de terreur et de censure. Dans ce contexte, une multitude de personnages gravite autour de la cité médiévale de Médilhault – lieu onirique, presque mythique. Les descriptions des lieux et du contexte politique sont elliptiques et il faut compiler les informations disséminées dans le texte pour comprendre le cadre englobant. Dans la première nouvelle, la protagoniste Abigaëlle explique :

Je suis née dans un temps de paix, dans la cinquième décennie du XXI^e siècle, à Médilhault, une cité française du nord du Nouveau Monde. Le cataclysme était fini, les puissants s'étaient rétablis en cartels et exerçaient le gouvernement des cités-États. L'armement préventif était géré par le peuple, les maladies dites de l'hémisphère sud avaient été jugulées.²⁹

Dans la quatrième nouvelle, un personnage du nom de Cousineau fournit une indication géographique en s'adressant au père Peck : « Monte au nord du nord, franchis l'autre frontière des USA, en restant sur les lacets, tu trouveras la cité de Médilhault.³⁰ » Plus loin, Lark, personnage avec le pouvoir de voyager dans le temps entre Montréal et Médilhault, évoque les raisons du conflit en observant les passants du Montréal contemporain : « Est-ce que ce sont bien leurs descendants qui se soulèveront en une seule vague, tueront et massacreront avant d'être massacrés à leur tour, exaspérés par la quête du bonheur, qu'on avait donné à leurs ancêtres justement pour qu'ils se tiennent tranquilles ?³¹ » Par allusions, Legault réussit à construire un monde partagé complexe, à expliquer un univers science-fictionnel inusité. Dans ce cas, et j'insiste là-dessus, l'unité est nécessaire à la compréhension de l'intrigue – le contexte politique est incohérent si on ne fait pas la somme des

²⁸ A. Legault, *Récits de Médilhault*, quatrième de couverture.

²⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 101-102.

textes. L'indépendance des parties peut donc être remise en doute – l'œuvre se situe plus près de la forme romanesque dans le spectre des possibles.

Récits de Médilhault tire aussi son unité d'un réseau de personnages, la trame principale de l'intrigue est racontée à travers la lorgnette de destins individuels. Chacun fait plus d'une apparition; parfois simple figurant, parfois protagoniste d'une nouvelle. Aucun doute n'est possible quant à l'identité des personnages : par exemple, lorsqu'il est mentionné que l'union incestueuse entre Bashanti et Absalon donne naissance à la mère d'Abigaëlle – « Et de cette lueur jaillit Rhéa Peck³² » –, les noms identiques forcent à faire la correspondance. Reconstituer la généalogie de *Récits de Médilhault* ajoute une strate de sens à l'intrigue, mais il est possible de comprendre le récit sans s'y attarder – l'unité est moins primordiale pour les liens entre les personnages que pour la compréhension du contexte.

3.2. Unité d'Hôtel des brumes

En ce qui concerne *Hôtel des brumes*, le cadre englobant est introduit par un incipit descriptif qui présente le lieu avant les personnages : « Il y a fort longtemps de cela, si longtemps en fait qu'on ne sait plus exactement où, on avait érigé un hôtel sur une presqu'île.³³ » La presqu'île s'est détachée et dérive sur l'océan. L'Hôtel des brumes est un lieu insulaire et isolé, métonymique de la solitude des gens qui le fréquentent. Tous les personnages sont réunis dans l'hôtel et chaque texte correspond à l'histoire des pensionnaires d'une chambre. Les titres de nouvelles dans *Hôtel des brumes* associent d'ailleurs une chambre et un locataire : à la lecture de la table des matières, c'est comme si le lecteur consultait le registre de l'hôtel. En outre, les occupants fréquentent tous l'établissement pour fuir leurs problèmes personnels : un lien thématique se superpose donc à la structure principale.

³² A. Legault, *Récits de Médilhault*, p. 84.

³³ C. Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 9.

Le réalisme magique constitue un autre élément liant dans *Hôtel des brumes*. Non seulement la presque île flotte, se rendant jusqu'à la calotte polaire, mais plusieurs personnages disparaissent et des sirènes se donnent en spectacle dans la piscine de l'établissement un soir de fête. Ces manifestations surnaturelles ne surprennent pas les personnages; ainsi, lorsque l'un d'eux croise un spectre, le contrat de lecture est déjà établi et cet élément mystérieux supplémentaire est accepté sans difficulté.

Comme dans le cas de *Récits de Médilhault*, c'est la somme des informations elliptiques du recueil qui constitue finalement des descriptions complètes. Tantôt on apprend que « les meubles du lobby de l'Hôtel des brumes dégagent une odeur de moisi³⁴ », tantôt qu'il y a dans les baignoires « des dépôts d'eau salée³⁵ ». Le portrait de l'hôtel se constitue par touches, les indications se superposent pour créer une ambiance qui habite tout le texte.

Ainsi, même dans les nouvelles où le lieu n'est pas explicitement nommé, la présence de l'Hôtel des brumes se fait quand même sentir. Le texte « M. et Mme Henry Best » présente un couple qui dîne au restaurant d'un hôtel, et leurs enfants vont jouer sur le littoral : à partir de ces indices, on déduit qu'il s'agit de l'Hôtel des brumes. Selon la même logique, dans « Chambre 25. Monsieur Linton MacGregor », il est possible de supposer que le personnage qui « est venu dans cet hôtel pour ne plus [...] penser [à ses problèmes]³⁶ » s'est bel et bien arrêté au même établissement que tous les autres.

3.3. Deux cas de figures distincts : unité potentielle ou unité avérée

Dans *Hôtel des brumes*, les textes conservent leur autonomie. Chaque récit se déroule dans le même lieu, mais ne dépend pas des autres. Les liens ne peuvent être établis sans l'ombre d'un doute,

³⁴ C. Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 63.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

ils relèvent plutôt d'impressions de lecture. En revanche, il apparaît que *Récits de Médilhault* serait incompréhensible sans la mise en commun des textes, et le recueil va par conséquent plus loin que le tissage d'un réseau de sens simplement potentiel. Ces deux cas de figures distincts me permettent d'esquisser une première hypothèse : l'unité est primordiale dans les romans par nouvelles – les parallèles entre les textes sont clairs, prouvés, et contribuent à créer une intrigue complexe. Si ce critère s'avère juste – je tenterai de l'éprouver dans la suite de l'étude –, l'étiquette générique d'*Hôtel des brumes* peut alors être remise en doute.

4. Analyse de la fragmentation des textes à l'étude

Cette hypothèse peut paraître problématique : accorder autant de crédit à l'unité, en la posant comme essentielle à la compréhension de *Récits de Médilhault*, reviendrait à me rallier à la position critique condamnée par Carpentier et Sauvé. Néanmoins, l'unité structurante que j'identifie est bien loin d'un simple effet de répétition : le mode allusif de *Récits de Médilhault* permet que les textes se rejoignent et se complètent sans qu'il y ait de redites. De plus, les informations nécessaires à la compréhension sont livrées dans le désordre, et il faut cumuler les éléments unifiés parsemés ci et là pour comprendre le récit transcendant tous les textes. L'unité participe à la mise en tension et à l'éclatement de la narration, puisque le retour des mêmes personnages et l'explication parcellaire du contexte créent des ellipses plutôt qu'un tout homogène. La particularité du roman par nouvelles se trouverait dans la fragmentation par laquelle passe la construction d'un récit unifié. Ce constat rejoint ma distinction terminologique préliminaire, qui invitait à ne plus penser les deux termes comme antonymes. Ainsi, la disparité, plus qu'un simple trait caractéristique du recueil, est productive de sens, comme l'explique Jean-Noël Blanc :

Les textes réunis pourront bien avoir le même objet, ils risquent fort de ne pas très bien fonctionner ensemble s'il n'existe pas entre eux des connivences, des ruptures,

des échos, des reprises, des surprises, des bifurcations, des rencontres, et tout ce qu'on peut imaginer en fait de relations, que l'auteur doit prévoir explicitement pour construire un ensemble bien décidé à *tirer parti de la diversité des textes qui le composent*.³⁷

4.1. *Éclatement de la narration*

D'abord, la narration des deux recueils à l'étude est multiple – tantôt intradiégétique, tantôt extradiégétique. *Hôtel des brumes* comporte des textes sous la forme épistolaire et des récits narrés à la deuxième personne du pluriel. Dans *Récits de Médilhault*, la narration change sans cesse, et ce jusqu'au cœur d'une même nouvelle : le texte « Lark – Aube » a deux narrateurs, Mort et Lark, qui prennent la parole à tour de rôle. Un troisième narrateur hétérodiégétique, calque d'un rapport de police, s'ajoute à la fin de la nouvelle pour raconter comment ils sont morts consumés tous les deux³⁸. La diversité des points de vue accorde la parole à la galerie de personnages. Ce discours polyphonique force le lecteur à toujours trouver de nouveaux repères.

4.2 *Éclatement de la temporalité*

Les théoriciens soutiennent que le recueil est régi par un principe de permutabilité des nouvelles, que Jean-Pierre Boucher résume ainsi : « Il y a ainsi deux arrangements possibles pour deux nouvelles, six pour trois nouvelles, vingt-quatre pour quatre nouvelles, cent-vingt pour cinq nouvelles... et 3 628 800 pour 10 nouvelles! Au-delà, disons, de quatre nouvelles, un auteur procède par intuition plutôt que par expérimentation.³⁹ » Selon cette logique, les textes devraient être compréhensibles peu importe leur enchaînement, et ainsi pouvoir être lus dans le désordre.

³⁷ J.-N. Blanc, « Pour une petite histoire du “roman par nouvelles” et de ses malentendus », p. 175-176. C'est moi qui souligne.

³⁸ A. Legault, *Récits de Médilhault*, p. 136.

³⁹ J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, p. 17.

Récits de Médilhault comporte treize nouvelles; *Hôtel des brumes*, dix-sept. Si l'on suit le raisonnement de Boucher, la reconstitution d'une chronologie dans ces œuvres est quasiment impossible. Pourtant, un jeu d'échos se met en place d'une nouvelle à l'autre, trop calculé pour que l'enchaînement puisse être qualifié d'aléatoire. Certes, les nouvelles pourraient fonctionner dans un autre ordre, qui générerait d'autres interprétations, mais la succession fixée participe grandement à la création de sens.

Le principe de permutabilité suppose aussi qu'on puisse retirer une nouvelle sans nuire à la cohérence du recueil, comme l'expliquent Carpentier et Sauvé : « Il va de soi [...] que si un texte retiré d  faitait complètement l'ensemble, au sens où il ne saurait plus fonctionner, nous serions devant une forme plutôt romanesque, qui abolirait l'autonomie des textes le composant.⁴⁰ » Il ne fait aucun doute qu'*Hôtel des brumes* serait lisible même amputé d'une nouvelle. En revanche, le cas de *Récits de M  dilhaul*t n'est pas si clair : un retrait ne nuirait pas à la compréhension de l'ensemble (qui serait incomplet, mais tout de même cohérent), mais il est à douter que les nouvelles puissent comporter un intérêt publiées indépendamment. La nouvelle « Rats », par exemple, dans laquelle deux rats discutent de l'Ancien Monde (Montréal) et du Nouveau Monde (M  dilhaul)t de manière très cryptée, serait ind  chiffable sans l'éclairage des nouvelles concomitantes.

Ainsi, l'idée reçue sur la permutabilité des textes d'un recueil m'apparaît contestable, d'autant plus que l'ordre de lecture est fortement suggéré par l'ordre de publication; lire un recueil dans le désordre donne une impression de transgression. Il est cependant vrai que les nouvelles ne sont pas clairement situées les unes par rapport aux autres, et que l'intrigue doit tirer parti de ce flou temporel.

⁴⁰ A. Carpentier et D. Sauvé, « Le recueil de nouvelles », p. 34.

4.2.1 Temporalité de Récits de Médilhault. Reconstruction nécessaire à l'obtention du sens

Les *Récits de Médilhault* sont livrés dans le désordre : la première nouvelle, « Big », se déroule en 2064, alors que la deuxième, « Épi », nous replonge à Montréal dans les années 1990. La troisième, « Kiev et Kin », se situe entre les deux : nécessairement avant l'arrestation d'Abigaëlle, puisque Kiev la croise au marché, mais après le récit d'Épi, puisqu'elle se déroule déjà dans Médilhault. Marius est le petit-fils de la protagoniste de la deuxième nouvelle : cet indice générationnel permet de situer la nouvelle plus ou moins précisément sur une ligne du temps. La quatrième nouvelle, « Peck », raconte l'enfance d'Absalon, le grand-père de Big dans la première nouvelle. Ainsi, on peut reculer soixante-dix ans en arrière de la première nouvelle à la deuxième, alors que d'autres s'enchaînent immédiatement : la nouvelle « Phar » se situe à l'aube, immédiatement après le départ de Mort au lever du soleil dans la nouvelle « Léna » – Mort visite sa mère, tenancière d'un bordel, afin d'obtenir des informations sur la famille Marais qui lui sont nécessaires dans sa recherche de Lark.

Le temps est éclaté au cœur même de chaque nouvelle : la narration du premier texte, par exemple, présente un aller-retour entre les souvenirs d'enfance d'Abigaëlle et le récit de sa torture. Dans « Peck », le récit est entrecoupé de plusieurs ellipses : plus d'une dizaine d'années passent entre l'incipit, où Absalon doit porter sa sœur sur son dos, et le moment où le quindécimvir Marais achète Absalon et Bashanti en esclaves, alors âgés respectivement de quatorze ans et dix ans.

Les informations sont disséminées de façon à laisser des vides sémantiques : la diégèse n'est complète qu'un fois les derniers morceaux en place. Ainsi, Kiev explique à la dernière nouvelle :

Je suis parti parce que mon frère ne revenait pas. Requis par le service du Protecteur pour étudier des archives sur les écrans de la Muraille, il devait y rester deux semaines. J'ai d'abord reçu une lettre, courte et rédigée pour passer la censure, puis une petite carte, tout aussi impersonnelle. Je ne l'ai jamais revu. Aujourd'hui, je crois que la convocation même était un piège où il est tombé, mais pourquoi ?⁴¹

⁴¹ A. Legault, *Récits de Médilhault*, p. 140.

Ce passage lève le voile sur une partie de l'intrigue jusqu'alors inconnue, l'enfermement de Kin : à la fin de « Kiev et Kin », les deux frères sont encore unis et, plus loin, la nouvelle « Kin » nous fait assister à la torture du personnage éponyme.

Bien que les données de l'intrigue soient livrées par allusions et dans le désordre, les nouvelles ne sont pas permutablement, la disposition dans laquelle les informations sont livrées joue tout de même un rôle dans la construction du sens. Par exemple, la nouvelle « Lark (nuit) » est clairement la suite de « Lark (jour) », mais les deux nouvelles sont séparées par d'autres textes qui laissent comprendre que le personnage de la Mort est à la recherche de Lark. Plus loin, alors que Mort, dans la nouvelle éponyme, vient de parler à un rat qui lui révèle comment trouver sa proie, Lark croise un rat dès le début de la nouvelle « Lark (aube) » – « Je chasse un rat, qui avait fait son lit dans une carcasse de volailles encore mangeable⁴² » –, clin d'œil qui ne prend toute sa force que grâce à l'enchaînement direct des informations. La temporalité est certes éclatée, mais relativement contrôlée.

Dans le même ordre d'idées, le choix de la nouvelle « Cent » à la clausule de l'œuvre – la seule, d'ailleurs, dont la situation chronologique est conforme à sa situation dans le recueil –, n'est pas innocent. Elle conclut l'œuvre sur une note d'espoir, les fugitifs s'appêtant à traverser le détroit de Béring afin de débiter une nouvelle civilisation loin de Médilhault. Clore le récit sur une scène de torture n'aurait pas donné à l'œuvre le même optimisme : « Remplacer, par exemple, la nouvelle de clôture d'un recueil par une autre, c'est en changer la conclusion, rien de moins⁴³ », souligne Jean-Pierre Boucher. Il est à noter que cette finale est tout de même équivoque, l'avenir de la troupe restant incertain : les personnages entament ce nouveau départ avec une presse à imprimer, optimiste

⁴² A. Legault, *Récits de Médilhault*, p. 133.

⁴³ J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, p. 16.

gage de culture, mais tout en ayant dans leurs rangs un enfant engendré par les escadrons de la mort. Jusqu'à la fin, *Récits de Médilhault* aura été ambigu, loin de permettre une interprétation unique et précise.

4.2.2. Analyse de la temporalité d'Hôtel des brumes : jeu d'échos

Contrairement à *Récits de Médilhault*, qui donne assez d'indices pour reconstituer une chronologie relativement fixe, *Hôtel des brumes* présente une temporalité floue, dont le décryptage n'est pas nécessaire à la compréhension de l'intrigue. Les parallèles entre les textes sont invérifiables, ils restent à l'état de supposition. Certains indices suggèrent que les personnages fréquentent l'hôtel pendant la même période : il est mentionné que « l'hôtel [est] bondé⁴⁴ » et la table des matières nous apprend que dix-huit chambres sont occupées. Ils se croisent dans les couloirs de l'établissement, mais leur identité reste incertaine.

Lahaie met en place un jeu d'échos d'une nouvelle à l'autre, même si les occupants de l'hôtel ne prennent pas part à la même intrigue. Le protagoniste de la deuxième nouvelle marche sur la queue d'un chien. C'est nécessairement celui de Moran, le policier de la nouvelle suivante, qui est accompagné de son berger allemand; il est spécifié qu'il est le seul occupant à être accompagné d'un animal : « À l'Hôtel des brumes, on admet les chiens pour peu qu'ils amènent leur maître avec eux. Mais, de toute évidence, seul Étienne Moran profite de ce privilège.⁴⁵ » Lorsque Moran croise « deux vieux Sud-Américains qui le saluent discrètement⁴⁶ », il est possible qu'il s'agisse des Sanchez de la première nouvelle, puisque ce sont les seuls personnages avec un nom hispanique. Alors qu'un orage se déclenche dans la nouvelle « Chambre 5. Macha Fiodorova et Anton Sarkov », le narrateur de la nouvelle suivante commente « l'orage auquel nous [les occupants de l'Hôtel des

⁴⁴ C. Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 99.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

brumes] avons eu droit⁴⁷ »; dans « Chambre 2. Madame Agatha Horlescu », l'hôtel frôle le cercle polaire et les personnages du texte suivant racontent : « Hier, c'était si froid qu'on a dû s'enfermer dans la chambre toute la journée...⁴⁸ ». Les indications météorologiques fournissent des repères temporels qui permettent d'établir un semblant de chronologie. Tous ces clins d'œil portent à faire des associations, mais ne sont pas vérifiables : dans le cas de l'orage, les nouvelles ne réfèrent pas nécessairement à la même tempête. Le lecteur est invité à chercher dans sa connaissance des personnages et de l'univers pour décrypter les échos.

La chronologie est floue, mais il est peu nécessaire de la reconstituer, étant donné que pratiquement aucune intrigue ne traverse le recueil. L'histoire la plus développée qu'il est possible de lire d'une nouvelle à l'autre est le début d'une amourette entre le docteur Rajeed Hanangah et Azarine Muecke. À sa première apparition, le docteur Rajeed Hanangah croise « une belle dame mûre – une célibataire j'en suis sûre – [qui] est venue [lui] demander si le chagrin pouvait tuer.⁴⁹ » Les perceptions du docteur sont alors intéressantes : on apprend qu'il la trouve belle et il suppose qu'elle est célibataire; est-il séduit ? Quelques nouvelles plus loin, on rencontre Azarine Muecke, qui s'isole pour oublier son amant : « Tandis qu'elle quitte la salle pour retourner à sa chambre et qu'on l'imite, on n'ose pas lui demander pourquoi elle pleure tant.⁵⁰ » Dans la dernière nouvelle, plusieurs personnages réapparaissent pour la fête donnée lors du mariage d'Amar Khan :

Elle [la mariée] entrouvre un volet et se risque à affronter ce qui reste du soleil. En bas, sur la grève, des personnages qu'elle a croisés dans le lobby de l'hôtel l'attendent. [...] Tout près du trio de jazz, il y a une vieille dame altière et triste avec ce grand médecin plutôt dégingandé. Elle croit distinguer aussi un Japonais qui joue des castagnettes pour amuser une troupe d'enfants. Plus loin, un couple – les parents sans doute – rit aux éclats en se tenant par la main. [...] Un vieux beau et une rousse

⁴⁷ C. Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 76.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

sculpturale semblent se disputer. Ils s'interrompent un moment pour trinquer et recommencent. Un autre couple s'embrasse, déjà ivre⁵¹.

Cette dernière scène fait office de synthèse des récits et de dénouement de plus d'une intrigue. Plusieurs couples sont réconciliés : même si leur identité est incertaine, l'interaction des figurants suppose une évolution dans les histoires individuelles. Le Japonais qu'on a connu solitaire joue avec les enfants, ce qui témoigne d'une évolution psychologique importante. Mais, plus encore, le médecin et la « vieille dame altière » se tiennent côte à côte. Et ce n'est pas fini : au lancer du bouquet de la mariée, « [c]'est la dame triste qui se précipite pour l'attraper au vol. Elle le serre contre ses côtés, soudain radieuse, et se tourne vers le médecin.⁵² » Cette dernière apparition, bien qu'allusive, crée une couche de sens supplémentaire et donne une vie aux personnages entre les textes; comment ces deux-là sont-ils tombés amoureux ? Leur interaction laisse présager un avenir commun. Les seules explications possibles doivent être imaginées à partir de la connaissance de l'univers et de la psychologie des personnages.

4.3 Construction de personnages dans la fragmentation

La réapparition de personnages dans les deux œuvres à l'étude élargissent la signification possible de l'œuvre, laissent supposer qu'ils ont une existence propre qui leur permet d'évoluer entre chaque reprise. Plus que la constatation de relations existantes entre les personnages, c'est le *développement* de celles-ci qui m'intéresse, fortement influencé par la fragmentation du propos.

⁵¹ C. Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 106.

⁵² *Ibid.*, p. 107.

4.3.1 *Généalogie complexe de Récits de Médilhault*

Comme il a été mentionné plus haut, les personnages de *Récits de Médilhault* reviennent d'un texte à l'autre et leur interaction forme le cœur de l'intrigue. L'ordre de leurs apparitions est crucial dans l'économie du recueil, l'information allusive donnée sur eux les entoure de mystère et les ellipses entre chacun de leur passage créent des rebondissements.

Dans *Récits de Médilhault*, le retour du personnage de « Mort » (Thérèse Moreau, personnification de la grande faucheuse) en est un bon exemple. La nouvelle « Rats » y fait référence pour la première fois, l'introduisant ainsi : « Elle est messagère du Protecteur, dans la Muraille, avec un numéro de code bien en règle. Moi-même, je l'ai vue plus d'une fois. Elle a des cheveux couleur de feu, et des yeux couleur sable, et une peau tachetée comme le sable et le feu mêlés.⁵³ » Les motifs de sa venue sont par le fait même dévoilés : « Elle [s'est faite chair parce qu'elle] cherche. Il paraît qu'à Médilhault, il y a un humain qui lui échappe. Une sorte de monstre. Elle est sur un contrat à finir, vous comprenez.⁵⁴ » Le monstre est Lark, rencontré dans la nouvelle précédente. L'enchaînement des deux textes contribue à la construction de l'intrigue, car la nouvelle « Rats » est incohérente sans les clés de compréhension précédemment fournies. En effet, la surenchère d'éléments saugrenus de la nouvelle – des rats qui prennent le relais de la narration, la mort personnifiée, une « sorte de monstre » à retrouver – crée une intrigue trop éclatée et elliptique pour être déchiffrable si elle n'est pas intégrée dans un ensemble.

Mort revient ensuite deux nouvelles plus loin avec un rôle narratif plus important. Les trois nouvelles « Lark », ainsi que les textes « Lena », « Phar » et « Mort », relatent la chasse de Lark par Mort, et ce de différents points de vue : celui de Mort, celui de Phar (la mère de Mort, propriétaire d'un bordel), puis celui de Lena (une messagère de la muraille, collègue de Mort). Lark passe par le

⁵³ A. Legault, *Récits de Médilhault*, p. 95.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

feu pour voyager dans le temps, entre Montréal et Médilhault : « Alors je vais entre Médilhault et Montréal, entre la fin du siècle des barbares et le début du millénaire de la raison [...] »⁵⁵. C'est à Montréal, dans le texte « Lark (aube) », que Mort le retrouve et met fin à ses jours. Le dosage d'informations est toujours suffisant pour ne pas nuire à la cohérence du récit, mais ces nouvelles participent à un tout, ne prennent tout leur sens que les unes par rapport aux autres. Leur indépendance est donc discutable.

4.3.2 *Clins d'œil au lecteur dans Hôtel des brumes*

Dans *Hôtel des brumes*, les personnages se croisent dans le hall : « Je côtoie des gens un peu bizarres⁵⁶ », confesse Penny Sands. Des clients anonymes sont figurants : ce sont ces clients qui colportent les rumeurs, occupent le restaurant de l'hôtel, marchent sur la grève, croisent les personnages principaux de chaque nouvelle, etc. La forme du roman par nouvelles leur donne une existence : cette masse anonyme est individualisée, on peut y reconnaître des personnages familiers. L'ensemble ajoute donc une profondeur supplémentaire à chaque texte. On comprend surtout qu'ils cohabitent par les rumeurs qui courent : « [L]es rares qui s'aventurent à converser ne parlent que de cette femme qui se serait suicidée récemment. Ou de cet homme au chapeau qui a disparu, lui aussi⁵⁷ », ce passage faisant référence à deux autres nouvelles du recueil. L'identité des figurants anonymes est incertaine, contrairement à ceux de *Récits de Médilhault* : il pourrait toujours s'agir de personnages inconnus à propos desquels aucune nouvelle n'est écrite. Mais c'est grâce au fait que plusieurs identités sont possibles que l'univers créé est aussi riche : il comporte toutes les combinaisons hypothétiques plutôt que de fixer une interprétation.

⁵⁵ A. Legault, *Récits de Médilhault*, p. 98.

⁵⁶ C. Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 47.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

4.4 Fragmentation du propos : richesse du genre

Le mode de livraison des données sémantiques est structurant, il prend pleinement part à la construction de sens. Le propos hachuré des œuvres étudiées crée un monde en expansion, dont le sens possible est vaste; les ellipses laissent supposer que de grands pans de l'intrigue sont inconnus. La fragmentation est un parti pris esthétique, mais aussi thématique. La solitude constitue un moteur thématique important des deux œuvres et la livraison par nouvelles renforce l'isolement des personnages, chacun étant reclus dans sa nouvelle individuelle. Ainsi, dans le cas d'*Hôtel des brumes*, Lahaie a choisi la forme tout indiquée pour le déploiement de récits psychologiques à haute teneur dramatique : « Because cycles consist of discrete, self-sufficient stories, they are especially well suited to handle certain subjects, including the sense of isolation or fragmentation or indeterminacy that many twentieth-century characters experience⁵⁸ », stipule Susan Mann. La forme de *Récits de Médilhault* contribue à l'impression de mémoire rompue qui habite ses protagonistes. Comme eux, le lecteur cherche à retrouver un sens, à percer l'opacité du mystère : il n'a accès qu'à de simples bribes d'information sur le contexte politique, qu'il doit assembler pour comprendre l'univers de l'œuvre, à l'image des personnages qui restent ignorants des lois qui régissent Médilhault, occultées par la censure. La reconstruction difficile d'une filiation et le sentiment d'un avenir hypothéqué sont appuyés par la discontinuité du propos : la forme est en parfaite adéquation avec l'intrigue à livrer. La fragmentation est aussi une stratégie textuelle pour lutter contre la construction d'un sens trop monolithique – alors que *Récits de Médilhault* présente une société totalitaire, qui vise à uniformiser ses citoyens, à annihiler toute pensée individuelle en contrôlant leurs rôles sociaux et leurs lectures par l'« écransation » du savoir, le « roman par nouvelles » résiste à ce contrôle en mettant en lumière des destins individuels, et non pas une simple masse anonymisée.

⁵⁸ S. Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, p. 11.

5. Définition révisée du « roman par nouvelles » : unité explicite, fragmentation productive

Somme toute, même si les deux œuvres ne tirent pas leur unité des mêmes stratégies, la tension entre unité et fragmentation opère toujours. Penser le genre du recueil selon un continuum – qui irait de grande unité à grande disparité – apparaît comme particulièrement pertinent : la mise en recueil ne s’opère pas de la même façon dans *Récits de Médilhault* et dans *Hôtel des brumes*, et cette conception esthétique permet de les considérer comme des cas singuliers. *Hôtel des brumes* est une galerie de portraits : les textes comportent quelques liens, mais conservent leur indépendance, alors que *Récits de Médilhault* se situe beaucoup plus près du roman sur le spectre des possibles : au fil des nouvelles s’élabore un monde complexe au contexte politique crypté, où les destins des personnages s’entrecroisent, s’influencent et évoluent de concert, chacun participe à une intrigue transcendant tous les textes.

Cette traversée des deux recueils prouve que l’analyse textuelle est cruciale, puisque les indications péritextuelles peuvent se révéler trompeuses : Dickner et Guay rappellent qu’« un auteur pourrait aisément faire croire à l’organicité d’un recueil par l’unique biais du péritexte – et le lecteur, aiguillonné, finirait toujours par y débusquer une quelconque structure.⁵⁹ » L’enquête plus approfondie que j’ai menée conduit à la remise en doute de l’étiquette générique des œuvres étudiées. Alors qu’*Hôtel des brumes* porte clairement l’indication de « roman par nouvelles » et que *Récits de Médilhault* a de prime abord été présenté comme un simple recueil de nouvelles, c’est *Récits de Médilhault* qui se révèle être une construction plus complète. *Hôtel des brumes* relève plutôt du recueil de nouvelles unifié, dit « thématique » – il rassemble des personnages dans un même lieu et met en place un jeu d’échos, mais sans que les textes participent à la même intrigue.

⁵⁹ N. Dickner et P. Guay, « De l’ambiguïté générique des *fragments*. Le cas de l’anthologie et du recueil de nouvelles », p. 201, note de bas de page.

Cela dit, je ne classe pas les stratégies textuelles selon leur efficacité présumée. René Audet a émis une mise en garde à ce propos : « il demeure ardu de déterminer la hiérarchie des procédés unifiants qui tient à une évaluation souvent subjective d'une œuvre littéraire (par exemple, un lien thématique rend-il un recueil de nouvelles plus ou moins homogène qu'un univers partagé entre les nouvelles ?)⁶⁰ ». Mon analyse n'accorde pas plus de valeur à la construction d'un univers partagé : dans *Récits de Médilhault*, c'est la surenchère de références intratextuelles (et non leur nature) qui permet l'élaboration d'un tout, le développement d'un réseau de liens entre les personnages et d'intrigues parallèles.

Je rappelle ici que cette étude vise à situer la frontière où un recueil devient un « roman par nouvelles », à questionner cette position énigmatique sur le continuum. Après analyse, il semble que le genre littéraire ne se reconnaît pas seulement à la densité des référents (où l'intégration du maximum de références intratextuelles le rapprocherait du roman), mais se manifeste plutôt dans la dynamique même de la mise en recueil. En effet, si les indices d'unité sont nécessaires pour repérer une intrigue commune à tous les textes, c'est surtout l'élaboration de cette intrigue dans la fragmentation qui est particulière au roman par nouvelles. En ce sens, la distinction terminologique de Robert Luscher est pertinente : sa notion de « Séquence » s'applique mieux que celle de « Cycle » théorisée par Ingramm, puisque c'est le développement d'une intrigue transcendant les textes, et non pas seulement un retour cyclique des éléments, qui apparaît comme constitutif du genre.

Le roman par nouvelles trouve sa richesse dans son éclatement, sa narration polyphonique, ses zones d'ombres, sa chronologie floue – les données nécessaires à la compréhension sont livrées de manière allusive et dans le désordre. Le développement hachuré et anti-chronologique crée des

⁶⁰ R. Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, p. 39.

rebondissements qui dynamisent la narration. La reconstitution du sens doit passer par un travail actif du lecteur, et elle n'est jamais définitive : l'œuvre résiste à toute lecture monolithique.

Récits de Médilhault et *Hôtel des brumes* ne trouvent pas leur effet d'unité dans la répétition, le risque de monotonie a été évité grâce à un bon équilibre : les deux œuvres livrent un contenu elliptique, tout en laissant couler suffisamment de données nécessaires à la compréhension. Les mentions descriptives échappées ici et là finissent par créer des portraits complets des lieux et des personnages.

Dans les deux cas, les intrigues animant la somme des textes concernent surtout les relations entre les personnages, qui évoluent entre chaque réapparition. Si l'identité des personnages figurants est incertaine dans *Hôtel des brumes*, on peut aisément les reconnaître dans *Récits de Médilhault*, qui va plus loin qu'un simple jeu de repérages de similitudes. Les indices onomastiques me semblent les plus probants pour prouver l'identité des univers : les références à Médilhault et à l'« Hôtel des brumes » ne laissent planer aucun doute sur les lieux où se déroulent les nouvelles, et les noms complets des protagonistes de *Récits de Médilhault* qui reviennent d'une nouvelle à l'autre prouvent que l'on a affaire au même individu. Il ne faut pas oublier que les nouvelles d'un recueil constituent des mondes distincts jusqu'à preuve du contraire. Ces preuves sont nécessaires : les références d'*Hôtel des brumes* sont des clins d'œil – un monde virtuel, possible, mais impossible à fixer. Là où Lahaie ne fournit pas assez d'indices, ne nomme ni les personnages figurants, ni les dates précises de différents événements, et ne confirme donc pas la parenté entre les nouvelles, Legault soutient les liens entre les textes par des références claires.

Il s'agit peut-être d'un critère pour repérer un roman par nouvelles que de pouvoir affirmer avec certitude que les nouvelles se répondent. Et, plus encore, que cette correspondance permet leur compréhension. Selon cette logique, je remets en doute l'identité générique d'*Hôtel des brumes* :

bien qu'un lieu et un lien thématique unissent l'œuvre et créent un effet de parenté entre les textes, il n'y a pas ou peu d'effet dynamique dans la construction de sens. Les textes restent indépendants et un récit encadrant ne s'impose pas à la lecture. Seulement la synthèse finale, dans « Suite nuptiale. Ahmar Khan et celle qui a dit "oui" », relève de l'économie du roman par nouvelles : de multiples personnages qu'il est possible de reconnaître réapparaissent et semblent avoir évolué. Cela dit, ce texte présenté comme un dénouement reste un peu plaqué et détonne avec les nouvelles précédentes. Au contraire, il est important de cumuler les informations livrées dans chaque texte de *Récits de Médilhault* : le contexte politique d'anticipation est trop étonnant et complexe pour que l'on se contente des quelques commentaires allusifs échappés ici et là sans tenter une synthèse. Toutes les informations nécessaires ne sont disponibles qu'à la fin du recueil, dans la nouvelle « Cent ».

Dans les deux œuvres, l'intrigue est livrée dans le désordre, et le genre exploite ce flou temporel. La ligne du temps est difficile à reconstituer : les indications météorologiques fournissent bien quelques repères dans *Hôtel des brumes*, mais il est impossible de vérifier que les nouvelles se déroulent dans le même laps de temps (les narrateurs ne font pas nécessairement référence au même temps froid, à la même tempête). Dans *Récits de Médilhault*, la généalogie permet de situer les générations les unes par rapport aux autres et donc de fixer les nouvelles dans le temps, malgré le fait que peu de dates soient précisées. Ainsi, la chronologie est reconstituable – et nécessaire à la compréhension – chez Legault, tandis qu'elle reste flottante chez Lahaie, n'étant pas cruciale pour la cohérence de l'ensemble.

La livraison du sens est éclatée, mais relativement contrôlée. Les échos entre les nouvelles sont souvent rapprochés, surtout lorsqu'ils sont nécessaires à l'intrigue : les deux références au chien de Moran dans *Hôtel des brumes* s'enchaînent directement et le rat que croise Lark dans *Récits de Médilhault* était au cœur de la nouvelle précédente. L'ordre des informations, stratégique pour la

compréhension des références, est loin d'être innocent : la permutabilité des nouvelles est remise en question.

Peut-on parler dans ce cas de véritable indépendance ? La clé de cet étrange objet qu'est le « roman par nouvelles » serait peut-être justement de présenter les parties d'un récit sous la forme de nouvelles (*par nouvelles* : comme si chaque nouvelle constituait un épisode), plus ou moins dépendantes par leur participation à une même intrigue. Le roman par nouvelles, et c'est en ce sens que je dépasse les définitions préexistantes, supposerait l'élaboration d'une histoire à travers les différentes nouvelles, et non pas seulement la présentation d'un cadre englobant. Cette supposition rejoint la définition du quasi-roman selon Ricard : « la distance entre les récits encadrés et le récit encadrant s'atténu[e]. Celui-ci s'anime, tandis que ceux-là tendent de plus en plus à y tenir lieu d'épisodes.⁶¹ » L'opposition entre la dépendance et l'indépendance se distingue de celle entre l'unité et la fragmentation : même si des parties sont fortement interreliées, cela ne signifie pas que l'idée d'unité soit prédominante. En effet, c'est plutôt la fragmentation qui prime dans ce type de construction, jusqu'à devenir le moteur même de l'intrigue. Les éléments unifiés ne servent qu'à donner les indices nécessaires pour relier les différents morceaux entre eux. Le choix de présenter un récit par nouvelles entraîne son lot d'implications esthétiques : la diégèse est trouée, pleine de hiatus, livrée dans le désordre, elle invite le lecteur à la reconstituer. L'intrigue principale est livrée par touches, à travers les récits de personnages, et fonctionne grâce à la force de l'ellipse. Son utilisation ajoute de la profondeur à l'intrigue, laissant supposer des épisodes passés sous silence.

C'est donc parce que la structure n'est pas innocente, qu'elle participe au propos et sied à un certain type d'histoire que j'ai choisi la forme du roman par nouvelles pour mon volet création. Je mets en scène une relation ambiguë et pleine de non-dits entre deux amies d'enfance.

⁶¹ F. Ricard, « Le recueil », p. 132.

Les textes de mon projet peuvent être lus indépendamment, puisqu'ils sont tous animés par une tension qui leur est propre; ainsi, plusieurs ont été publiés en revues, sans que leur retrait de l'ensemble nuise à leur cohérence. Le recueil rassemble en trois parties les propos de trois narratrices, qui ont toutes une voix et un point de vue différents sur la situation. Chaque partie présente quatre nouvelles avec une forte unité, par leur parenté thématique et le retour de la même narratrice : la première partie, « Il ferait toujours soleil », dévoile l'enfance de Florence, son éveil à la sexualité et son amitié trouble avec Laure; la deuxième, « Elle se retournerait vers la mer », porte sur la solitude et le rapport à l'autorité de Cassandra, la fille de Florence, qui assiste aux bouleversements dans la vie de ses parents et confie sa compréhension parcellaire d'une réalité qui la dépasse; Laure narre la troisième partie, « Elle aurait disparu », préoccupée par l'anorexie et la dépression de son amie, et pose des questions à propos du regard et de la fuite du temps. Toutefois, même si chaque nouvelle et chaque partie ont leur propre cohérence, leur intégration dans un ensemble les pousse à s'animer comme un tout.

L'unité de mon projet est fondée sur le retour des mêmes personnages, avec des indices onomastiques qui prouvent que les nouvelles se répondent sans l'ombre d'un doute. Plusieurs échos sont aussi mis en place : l'obsession de la grossesse, qui marque le désir de fusion des protagonistes, revient comme un leitmotiv; l'imaginaire de la maison est très présent; il y a plusieurs références à des jeux d'enfants dans le grenier; la peluche au cœur de la nouvelle « La poupée russe » a été léguée à Cassandra dans « La carte du trésor »; le pied de Laure est décrit comme un coquillage que Florence aimerait « porter à l'oreille » dans « Cartographie des limites » en référence à « Écouter les coquillages » ; les personnages font un casse-tête à la clause des « Ombres chassées » et Cassandra en retrouve un morceau sous son lit dans « La carte du trésor »; deux calligraphies se superposent sur la table antique dans « En direct », symbolisant les récits qui s'entrecroisent; etc. Ces références

intratextuelles peuvent être perçues ou non par le lecteur, mais leur surenchère accentue l'unité de l'ensemble.

La nouvelle utopique « Écouter les coquillages », en apparence détachée du reste, crée une dissonance qui invite à un travail d'interprétation actif du lecteur. Dans « Cartographie des limites », l'utopie est citée comme une histoire que les jeunes filles se racontent et la nouvelle « Avis de recherche » s'y réfère directement, elle se déroule dans un décor semblable et Laure est décrite à la manière des insulaires. Cette nouvelle d'introduction teinte tout le propos : elle pose d'emblée l'obsession de la beauté et le traitement artistique du corps humain, et symbolise le caractère utopique, idéal, mais aussi totalitaire de la relation des jeunes filles.

Les répétitions sont contrôlées grâce au propos resserré de la nouvelle : le contenu elliptique permet d'éviter les redites. Comme l'apparence physique des personnages constitue un moteur important de l'intrigue, les portraits reviennent souvent et, plutôt que de décrire exhaustivement les personnages dans une pause narrative, j'ai tenté de dynamiser les descriptions : j'ai créé des portraits par touches, qui se complètent, se modifient et évoluent. Les blancs entre chaque détail dotent les descriptions d'un pouvoir de suggestion.

L'intrigue centrale de mon projet concerne le développement des relations entre les personnages, comme c'est le cas dans les recueils à l'étude dans le volet critique. Les modalités de la relation entre Florence et Laure sont ambiguës : l'éclatement de la forme sert le propos. Comme les protagonistes, le lecteur cherche le sens du récit. Les données nécessaires à la compréhension de l'ensemble sont livrées par touches dans le désordre, par la présentation d'épisodes significatifs.

La chronologie du projet reste incertaine, mélangée et floue : aucune date n'est donnée, l'âge des personnages mis en scène est incertain dans la plupart des nouvelles. Il est plus ou moins possible de situer les textes les uns par rapport aux autres – selon qu'ils présentent les protagonistes

enfants ou vieillissantes –, mais pas avec certitude. L'ordre des textes est significatif : la nouvelle d'introduction convie le lecteur dans un monde onirique, donnant le ton pour le reste, alors que la nouvelle « En direct » conclut le projet sur les questions de l'urgence et de la fuite du temps.

Même si le sens est relativement contrôlé par la livraison raisonnée des indices semés dans le texte, plusieurs interprétations restent possibles : les liens entre les textes pourraient ne pas être actualisés, un texte pourrait être retiré de l'ensemble, l'ordre de lecture pourrait changer. Cela fait partie des règles du genre que de laisser tous les morceaux dans les mains du lecteur qui peut les assembler à sa guise.

Bibliographie

1. Corpus de base

LAHAIE, Christiane. *Hôtel des brumes*, Québec, L'instant même, 2002, 108 p.

LEGAULT, Anne. *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même, 2007 [1994], 158 p.

2. Corpus critique

AUDET, René. « La nouvelle au pluriel : le recueil », *Québec français*, n° 108, 1998, p. 77-78.

AUDET, René. « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 1, 2010, p. 13-26.

COPPENS, Patrick. « Choix de lectures », *Brèves littéraires*, n° 76, 2007, p. 112-119.

LACHANCE, Simon. *Mort(s) et renaissance(s) de l'écriture dans deux récits postapocalyptiques*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2007.

LAHAIE, Christiane et Marie-Claude LAPALME. « La culture incertaine : mémoire fragmentaire et genre nouvellier. *Récits de Médilhault* d'Anne Legault », dans Michel Beniamino et Claude Filteau (dir.), *Mémoire et culture*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonie », 2006, p. 83-90.

SKALLERUP, Lee. *Two Canadian Dystopias : Brown Girl in the Ring and Récits de Médilhault*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2003.

3. Corpus théorique et méthodologique

ALLUIN, Bernard et François SUARD. *La nouvelle, définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « UL3 », 1990.

ANDRÈS, Philippe. *La nouvelle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1998.

AUDET, René. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, 2000.

AUDET, René. « Logiques du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 213-222.

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

AUDET, René, Mélanie CUNNINGHAM et François DUMONT. « La problématique du recueil : repères bibliographiques », *Études littéraires*, vol. XXX, n° 2, 1998, p. 85-98.

AUDET, René et Philippe MOTTET (dir.). *Portrait d'une pratique vive. La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota bene, 2013.

BAETENS, Jan. « Discohérence et mise en recueil », dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 135-140.

BEAUMIER, Jean-Paul. « Le recueil de nouvelles : brochette ou creuset ? », dans Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, 2001, p. 75-84.

BLANC, Jean-Noël. « Pour une petite histoire du “roman par nouvelles” et de ses malentendus », dans Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Frasne/Echternach/Québec, Canevas/Phi/L'instant même, 1995, p. 173-178.

BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992.

BRULOTTE, Gaëtan. *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise, coll. « Littérature. Cahiers du Québec », 2010.

CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle II*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1995.

CARPENTIER, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Jacques Cotnam et Agnès Withfield (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, p. 35-48.

CARPENTIER, André et Michel LORD (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », 1997.

CARPENTIER, André et Denis SAUVÉ. « Le recueil de nouvelles », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2006, p. 11-36.

COTNAM, Jacques et Agnès WHITFIELD (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto/Montréal, Éditions du GREF/XYZ Éditeurs, 1993.

CRILCQ [Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise]. *GRR. Groupe de recherche sur le recueil*, <http://www.crilcq.org/grr/>, page consultée le 11 février 2014.

DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.). *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DICKNER, Nicolas, *L'encyclopédie du petit cercle, suivi d'une Brève poétique de la délégation*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1997.

DICKNER, Nicolas et Patrick GUAY. « De l'ambiguïté générique des *fragments*. Le cas de l'anthologie et du recueil de nouvelles », dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nuit blanche, 1998, p. 183-204.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.). *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001.

DUCHON-DORIS, Jean-Christophe. « Le recueil, genre littéraire à part entière », *Revue des deux mondes*, n^{os} 8-9, juillet-août 1994, p. 150-157.

DUMONT, François (dir.). *Poétique du recueil*, numéro de la revue *Études littéraires*, vol. XXX, n^o 2, hiver 1998.

DUNN, Maggie et Ann MORRIS. *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York/Toronto, Twayne Publishers/Maxwell Macmillan, coll. « Studies in Literary Themes and Genres », 1995.

ENGEL, Vincent (dir.). *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Frasne/Echternach/Québec, Canevas/Phi/L'instant même, 1995.

ENGEL, Vincent et Michel GUISSARD (dir.). *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours, t. 1 : Actes du colloque de Metz, juin 1996*, Ottignies, Quorum, 1997.

ÉVRARD, Franck. *La nouvelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1997.

GALLAYS, François et Robert VIGNEAULT (dir.). *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1996.

GARLAND MANN, Susan. *The Short Story Cycle : A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1987.

GENETTE, Gérard *et al.* *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll.

« Points. Littérature », n° 181, 1986.

GODENNE, René. *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1993.

GODENNE, René. *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Slatkine, 2005.

GODENNE, René. *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995.

GODENNE, René. *La nouvelle de A à Z, ou un troisième tour du monde de la nouvelle de langue française*, Auxerre, Rhubarbe, 2008.

GODENNE, René. *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP. Littératures modernes », 1974.

GODENNE, René. « La nouvelle française », *Études françaises*, vol. XXII, n°s 1-2, 1976, p. 103-111.

GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEZ. *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006.

GRATTON, Johnnie et Jean-Philippe IMBERT (dir.). *La nouvelle hier et aujourd'hui. Actes du colloque de University College Dublin 14-16 septembre 1995*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

HUNTER BROWN, Susan. « Discourse Analysis and the Short Story », dans Susan Lohafer et Jo Ellyn Clarey (dir.), *Short Story. Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/London, Louisiana State University Press, 1989, p. 217-248.

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

KENNEDY, J. Gerald. « Toward a Poetics of the Short Story Cycle », *Journal of the Short Story in English/Cahiers de la nouvelle*, n° 11, automne 1988, p. 9-25.

KENNEDY, J. Gerald (dir.). *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

LAFON, Michel. « Les aventures de la mise en recueil », *TIGRE. Travaux ibériques de l'Université des langues et lettres de Grenoble*, n° 5, 1990, p. 169-175.

LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « Essai », 2009.

LAHAIE, Christiane. « Le recueil de nouvelles : paysage inachevé ou inachevable ? », dans

Janine Gallant, Hélène Destremes et Jean Morency (dir.), *L'oeuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, 2007, p. 21-28.

LANGLET, Irène (dir.). *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

L'HÉRAULT, Marie-Josée. *Taïko, suivi de Du recueil de nouvelles au quasi-roman*, mémoire de maîtrise, Québec, Département des littératures, Université Laval, 2000.

LOUVEL, Liliane (dir.). *L'Incipit. Actes du colloque des 29 et 30 mars 1996, Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1997.

LORD, Michel. *Brèves implosions narratives. La nouvelle québécoise 1940-2000*, Québec, Nota bene, 2009.

LORD, Michel. « La forme narrative brève: genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », dans Jacques Cotnam et Agnès Withfield (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, p. 49-61.

LUSCHER, Robert. *American Regional Short Story Sequences*, thèse de doctorat, Durham, Romance Studies : French and Francophone, Duke University, 1984.

LUSCHER, Robert M. « The Short Story Sequence : An Open Book », dans Susan Lohafer et Jo Ellyn Clarey (dir.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/London, Louisiana State University Press, 1989, p. 148-167.

MELANÇON, Robert. « Entretiens avec Michel Butor », *Études françaises*, vol. XXI, n° 1, 1975, p. 67-92.

MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995)*, Québec, L'instant même, 2010.

MONFORT, Bruno. « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 153-171.

MOTTET, Philippe et Sylvie VIGNES-MOTTET. *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, L'instant même, coll. « Essai », 1997.

POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.). *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Montréal, Éditions David, 2000.

RICARD, François. « Le recueil », *Études françaises*, vol. XXII, n^{os} 1-2, 1976, p. 113-133.

SAINT-GELAIS, Richard (dir.). *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nuit

blanche, 1998.

SAINT-GELAIS, Richard. « Le roman saisi par la logique du recueil », dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 223-235.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SOURIAU, Étienne (dir.). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », 1995, p. 9-78.

VOLET CRÉATION

Notes sur la beauté

roman par nouvelles

Écouter les coquillages

Vous arriveriez par bateau. Une tempête vous aurait retardé. Il ne resterait que des ondulations poussant votre embarcation jusqu'au rivage. La mer serait calme et les nuages s'y reflèteraient comme des baleines blanches à la surface de l'eau. Les habitants de l'île viendraient vous accueillir sur la plage. Ils seraient nus; leur peau aurait la couleur du sable. Tous auraient les cheveux coupés aux épaules, d'un blond décoloré par la lumière. Ils se tiendraient droits, la tête haute. Vous toucheriez le sol et les galets ronds brûleraient la plante de vos pieds. Vous salueriez les insulaires, ils vous ouvriraient les bras et vous embrasseraient sur la bouche.

Votre main en visière, vous observeriez l'île. Loin à l'horizon, la plage s'effacerait peu à peu et des chemins traverseraient les prés. Au loin, vous devineriez le profil d'une chaîne de montagnes dont le front bombé d'un récif, son nez, ses lèvres.

On vous ferait visiter les habitations dressées parmi les épis de blé, les semences frôlant les murs. Toutes les maisons seraient identiques : des murs de bois avec un toit de paille. Une construction sommaire, orientée vers les montagnes. Vous en visiteriez une, puis une autre, et vous verriez le même ameublement, le même bain de lumière dans la pièce principale, le même nombre de couchettes cordées contre les murs.

La journée commencerait par un bain public sur la plage. Vous n'auriez pas à retenir vos regards indiscrets, personne n'aurait honte de son corps. Les enfants courraient dans l'eau et les adultes feraient mousser le savon sous leurs aisselles. Puis, ce serait les exercices matinaux : la

deux heures de compliments à un voisin, suivie de la course sur une piste au milieu de l'île. À la fin de l'entraînement, vous calculeriez les battements de cœur de la coureuse la plus près de vous, l'index et le majeur pressés sur son cou.

L'après-midi, ce serait les arts. Vous détailleriez les abdominaux tendus des danseurs. Vous assisteriez au développement de photographies argentiques, voyant des visages apparaître et noircir le papier. Vous vous arrêteriez près d'un groupe de dessinateurs faisant le portrait d'une femme, assise en tailleur au centre du cercle. Avec un crayon gras, ils dessineraient l'ombre du cou et, avec une pointe fine, ils traceraient les sourcils et les plis au coin de la bouche. Ceux installés derrière le modèle détailleraient le creux des reins, ceux devant tenteraient de représenter la profondeur de son regard, colorant l'iris en laissant des espaces blancs pour l'éclat.

Vous passeriez à l'école, un simple ensemble de pupitres installés en plein air. Les enfants apprendraient à écrire en composant des lettres d'amour anonymes et des vers à propos du visage d'un ami de la classe. Ils s'initieraient aux rudiments de la sculpture avec de la pâte à modeler, découpant l'arête d'un nez avec le bout de l'ongle. Au début et à la fin des classes, ils répéteraient que tout le monde mérite d'être admiré.

Les femmes auraient des prénoms de fleurs et il ferait toujours soleil.

À la fin de la journée, vous participeriez à la corvée de cuisine; des groupes feraient bouillir l'eau de mer, certains partiraient cueillir des fraises. Vous couperiez des légumes, installé avec

les autres autour de grandes tables sur la plage. Vous entendriez les couinements de la truie égorgée et le crépitement des braises qu'on allume : ce serait soir de fête.

Vous reconnaîtriez la femme assise à côté de vous; ce serait le modèle de la séance de dessin. Vous seriez attiré par un grain de beauté sur sa gorge. Cela vous étonnerait : tous les citoyens auraient la peau si également blanche. Vous seriez très près d'elle, votre épaule toucherait la sienne. Vous lui raconteriez votre traversée, puis vous discuteriez du temps qu'il fait, et vous remarqueriez son défaut de diction, son zézaïement et ses lèvres un peu tordues lorsqu'elle termine une phrase. Elle ne vous regarderait pas dans les yeux, le visage penché sur les carottes qu'elle trancherait d'un mouvement sec, qui ferait trembler sa poitrine. Elle passerait de temps à autre la main dans ses cheveux, écartant les doigts pour les ébouriffer. Les autres insulaires parleraient peu. Vous vous sentiriez observé.

Vous aimeriez vous retirer, être seul en sa compagnie. Vous lui proposeriez d'aller écouter les coquillages. Elle sourirait et vous regarderait pour la première fois, l'iris strié de blanc. Elle vous chuchoterait que c'est impossible et elle vous conseillerait de ne plus lui parler, d'aller vers une autre femme.

Le lendemain, vous la chercheriez sur la plage. Elle se serait accroupie au milieu d'un groupe de baigneuses, tressant les cheveux de sa voisine. Dès qu'elle vous remarquerait, elle se retournerait vers la mer. Vous ne pourriez voir ni son nombril, ni la couleur de ses mamelons, ni les plis de son ventre. Des hommes viendraient vers vous et vous guideraient vers les plantations; ils souhaiteraient vous initier au travail des champs.

Ce jour-là, elle ne serait pas modèle, mais bien peintre. Vous vous installeriez près d'elle avec votre chevalet et vous traceriez les contours du visage de l'enfant posant pour le groupe. Elle continuerait son travail sans un regard pour vous. Plutôt que de vous fier au modèle, vous dessineriez, de mémoire, le corps de la femme assise à vos côtés. Vous entendriez les murmures derrière vous. La femme regarderait votre toile un moment. Puis, elle se relèverait et quitterait le cercle. Une autre insulaire s'installerait à vos côtés, dégageant sa nuque pour laisser voir sa tache de naissance, en forme de croissant.

Les jours suivants, vous épieriez tous les visages, sans jamais reconnaître la femme au grain de beauté. Elle aurait disparu.

I.

Il ferait toujours soleil

Et couvertes de satin

Quand nous avions dix ans, Sybille, Ophélie, Laure et moi jouions aux prostituées dans le grenier de la maison de mes parents. Nous enfiliions des jupes de patinage artistique ou de danse baladi, des peignoirs ouverts sur nos hauts de bikinis, les triangles de tissu pochant sur nos poitrines plates. Comme ma mère ne se maquillait pas, mes amies m'apportaient des vieux tubes de produits de beauté : des fards à paupières pastel, des crèmes qui nous ont donné nos premiers boutons, des rasoirs rouillés avec lesquels on se taillait le duvet des jambes. La pièce sentait le talc et le vernis à ongles.

J'ai une photo de ces samedis, un cliché flou que je garde dans une vieille carte d'anniversaire. Nous flottons dans nos déguisements dépareillés et pointons l'objectif, les hanches basculées sur le côté. Laure est la seule à avoir des seins, des pointes souples, et ses cheveux voilent son visage; Sybille a la bouche rouge, enflée par le maquillage; Ophélie jette un regard furtif aux autres pour ajuster sa position; j'ai les oreilles écartées, les cheveux séparés en deux lourdes couettes.

À l'époque, nous savions déjà parler de politique, nous suivions des cours de piano ou de violon, nous faisions des concours de mathématiques et des spectacles de ballet jazz. Nous avions du baba ghanouj, des artichauts et des pommes grenades dans nos lunches. Nous portions des vêtements à la mode et nos longues tresses nous claquaient dans le dos. Les photos d'école nous montrent à côté d'un globe terrestre, les mains posées sur un dictionnaire. Des vêtements sobres, un sourire calme. À les voir, on croirait que nous occupions nos samedis à faire des puzzles.

Nous faisons jouer en boucle des chansons de Dalida et nous montions sur la pointe des pieds en chantant par cœur *Gigi L'Amoroso* et *Le temps des fleurs*. Nous pratiquions nos roues latérales, nouant les pans de nos jupes pour ne pas nous empêtrer dans le tissu, et nous écoutions nos cœurs chanter. Nous faisons des dessins avec les cosmétiques; des bouches en cœur, des cils et des joues sphériques sur des bonshommes sourires. Nous aplatissons les rouges à lèvres comme des tubes de colle et touchions les surfaces grasses, texturées, de nos portraits.

Sybille était la prostituée la plus sollicitée, elle avait un cellulaire et mimait des appels. Elle fabriquait des préservatifs en cire : après avoir allumé des chandelles, elle laissait couler le liquide épais sur ses doigts pour façonner des boules huileuses. Puis elle descendait l'escalier pour rejoindre son client. Elle emportait un livre et attendait, par souci de réalisme. Au retour, elle sortait des faux billets de son soutien-gorge et comptait ses gains. Elle se plaignait de notre paresse : *Les filles, franchement, je vous fais vivre !* Elle nous racontait des histoires d'horreur : des prostituées comme nous, égorgées dans des ruelles, ou des maladies qui font pourrir les dents et jaunir la peau.

Sybille était une enfant minuscule, avec des lunettes épaisses qui élargissaient ses yeux. Mais, plus dégourdie que nous, elle jouait son rôle à la perfection. Elle parlait avec l'accent français et n'hésitait jamais sur les termes à utiliser : elle connaissait le mot « orgasme » et chargeait des tarifs réalistes pour les fellations. C'était le quadruple de notre argent de poche, nous imaginions tous les jujubes que nous pourrions avoir. Sa grande sœur lui apprenait tout ça.

Sybille disait que, pour savoir si on avait la poitrine tombante, il fallait glisser un stylo sous nos seins : s'il coinçait, dans le pli moite et doux, nous ne serions jamais désirables. J'ai vidé mon coffre à crayons avec les autres filles, en cercle dans la cour d'école, les mains sous nos camisoles. Je me rappelle le bruit des crayons tombant sur l'asphalte.

Sybille disait aussi que, pour savoir si nous embrassions bien, nous devions essayer de faire un nœud sur la queue d'une cerise avec la langue. Honteuse d'échouer, je nouais la tige baveuse du bout des doigts pendant que les autres regardaient ailleurs.

J'avais hérité du vieil ordinateur de la famille et nous clavardions sur des sites de rencontres. Dans un français impeccable, nous nous faisons passer pour des blondes aux gros seins. Nous gloussions en mangeant des croustilles, un dictionnaire sur les genoux. Sybille s'installait au clavier où elle tapait une lettre à la fois, les yeux plissés, comme pour un examen : *Je ne porte rien en ce moment*, écrivait-elle. Elle se tournait vers nous et relevait sa camisole en faisant la grimace. Notre interlocuteur nous demandait où nous habitions; nous nommions une ville voisine visitée lors d'une sortie de classe, avec une fausse adresse : nos chiffres chanceux pour le numéro civil, un nom d'auteur pour la rue.

Pour nous inspirer pendant la discussion, nous faisons défiler des sites pornographiques. Mes amies avaient le visage presque blanc dans la lumière de l'écran. Nous scrutons des sexes épilés, violacés, regardant la chair de si près que nous ne voyions plus que sa couleur. La déchirure faisait penser à une plaie. Rien dans cette anatomie ne nous rappelait la nôtre. Nous avons appris le vocabulaire pour nommer la nudité; les mots m'apparaissaient cliniques, crus, presque violents.

Lors de ces discussions en ligne, nous vantions sans cesse notre beauté : *j'ai les cheveux soyeux et des lèvres pulpeuses*. Les hommes nous demandaient des détails. *Mon nombril est percé, mes pantalons sont de taille très-petite, j'embrasse bien : je sais nouer la queue d'une cerise avec la langue*. S'ils voulaient nous voir, nous envoyions des photos de notre actrice préférée, puis nous recueillions les compliments avec fierté, comme s'ils concernaient notre propre corps. Dès que la conversation dérivait vers une description de coït, cela nous ennuyait; nous fixions un faux rendez-vous à notre interlocuteur, dans une gare où nous serions vêtues d'*un manteau avec rien en dessous*, et nous quittions l'ordinateur.

Je prenais souvent le rôle de la prostituée enceinte. Je me couchais sur le divan et coinçais des coussins sous mon habit – un tailleur pied-de-poule ayant appartenu à ma mère. J'avais chaud dans ce costume d'engrossée. J'ajoutais de nouveaux oreillers contre mon nombril pour marquer le temps qui passe. J'aimais ce rôle passif, paresseux : ma grossesse servait d'horloge. J'observais la moquette, tachée de peinture blanche depuis que mes parents avaient repeint les murs, puis les visages des mes amies, tachés eux aussi de couleurs criardes. Dans ce grenier, tout dégoulinait. Au milieu de l'après-midi, nous fermions nos peignoirs pour descendre dans la cuisine chercher des biscuits secs et des fruits que nous mangions comme un festin, faisant semblant de mourir de faim depuis des jours. Mes parents nous regardaient, intrigués. Nous ne devions pas avoir l'air vulgaire, juste ridicule.

Nous observions nos nombrils, les comparant et les touchant : celui de Sybille, rose et rebondi; celui d'Ophélie, plissé, une pièce d'origami; le mien, une fente discrète. Celui de Laure était creusé, coiffé d'une bille de chair.

Le corps de Laure était plus développé que le nôtre. Nous étions curieuses de ses seins comme d'un nouveau jouet, et nous ne perdions pas une occasion de les toucher. Nous garnissions nos maillots de mouchoirs et, pour les plus ambitieuses, d'animaux en peluche. Nous serrions les côtés de nos poitrines à pleines paumes pour faire naître un pli. Mais, assez vite, nous nous désintéressions de cet artifice et jetions la rembourrure à nos pieds. Laure, elle, ne pouvait rien retirer, elle nous faisait un peu pitié.

Laure était la seule à ne pas prendre plaisir à notre scénario. Elle se maquillait avec minutie mais elle portait une camisole de satin à peine décolletée, et revendiquait le rôle d'une orpheline adoptée dans notre bordel. Elle ne descendait jamais l'escalier. Elle jouait l'enfant, se vêtait de haillons et récitait des comptines, assise dans un coin. Elle voulait parfois être mon bébé. Elle glissait la tête sous mon veston, s'appuyait sur les oreillers et s'assoupissait, expirant sur mon ventre un souffle régulier et chaud. Plus tard, quand elle me dira : *je t'aime tellement que j'aurais aimé t'accoucher*, je repenserai à ce moment. Sybille, pendant ce temps, comptait son argent en léchant son pouce et Ophélie, assise en tailleur, vernissait ses ongles d'orteils. Quand Laure se détachait de moi, encore endormie, Sybille la remarquait tout de suite. Accourant vers nous, elle tirait le bras de Laure pour la traîner vers les marches, en lui disant qu'elle devait maintenant gagner son pain. Laure s'écrasait par terre en pleurnichant : *Mais non ! Je viens à peine de naître !*

Les parents de mes amies venaient les chercher à la fin de la journée. Nous redescendions ensemble l'escalier. Nous savonnions nos visages et tressions nos cheveux. Nous revêtions nos robes laissées pêle-mêle, fourrions les déguisements dans un coffre. Les joues et les yeux rougis, nous attendions dans le hall, regardant par la fenêtre pour reconnaître les voitures. Le soir, pendant le souper de famille, nous retenions un sourire devant la cire coulant des chandelles.

Les parfaits reflets

J'ai quinze ans et je comprends que je ne suis pas belle. Laure est avec moi, nous nous maquillons à la lumière d'une ampoule nue, côte à côte devant le miroir. Nous portons des chandails identiques, nous avons le même âge, les mêmes gestes; l'échancrure de nos cols laisse voir la peau de nos seins. Nous ne nous ressemblons pas. Laure a un grain de beauté pâle sur sa joue. Mes sourcils sont triangulaires, les siens expriment une surprise permanente. Mes cils sont courts; les siens, épais. Mes lèvres sont plus minces. Sur son front uni, sa face ronde, le regard glisse; sur mon visage, il y a des accrocs auxquels on peut s'attarder.

Elle a déjà pris conscience de sa beauté, elle travaille ses expressions devant le miroir pour en mesurer l'effet. Je l'ai connue dans son reflet. Je l'ai regardée se regarder, chercher les miroirs du coin de l'œil, se détourner vers les vitrines pour corriger son expression. Je la décrirais inversée comme dans un miroir; son grain de beauté à gauche, sa mèche retenue par le pavillon de l'oreille droite. Elle dénude ses épaules, redresse le buste et le menton. Sa bouche est toujours irritée, un peu effacée, et elle arrache des filaments de peau de ses lèvres du bout des dents, traçant des sillons d'un rouge profond.

Il me semble ne jamais avoir observé mon visage avant aujourd'hui. C'est pourtant mon point de repère; c'est à partir de mes traits que je déchiffre la singularité des autres. On parle de nez et j'imagine le mien; il est question de cheveux et je replace ma coiffure; on dit bouche et je gonfle les lèvres. Je ne me reconnais jamais sur les photographies. Je regarde les images de moi avec étonnement, comme des témoins de toutes les personnes que je peux être. Sur les portraits d'été,

je suis presque blonde. J'aime les photos floues, qui atténuent les défauts, ou encore la lumière vive qui donne un teint de coquille d'œuf. Quand on me photographie de dos, je deviens une étrangère que je jauge de la tête aux pieds.

Laure met ses verres de contact, une goutte sur le bout du doigt qui adhère à la cornée dans une succion souple. Elle emplit les surfaces de peau symétriquement comme un dessin à numéros. Son teint est égal, ses joues rondes, le bâton de rouge glisse sur sa bouche et la fait luire d'une couleur vive. Je ressens la satisfaction que j'ai devant de grands pans de mur fraîchement peints.

Laure se retourne vers moi et lisse mes cheveux avec ses paumes. Elle humidifie son index pour effacer une saleté sur ma joue. Cela me rappelle quand nous jouions au miroir, lorsque nous étions petites. Face à face, nous imitions nos gestes : nous tournions les yeux, nous nous purléchions les lèvres, faisons les pires grimaces. À mon tour, j'effleure la joue de Laure. Elle touche le bout de mon nez; je pose mon pouce sur le sien. Elle bat des paupières; moi aussi. Je dilate les narines et mords l'intérieur de mes joues. Elle m'imité.

Je lui demande de m'attendre un instant. Je trace un grain de beauté avec la pointe d'un crayon brun clair sur ma joue. Je me retourne vers elle, vers son visage lisse, ses sourcils expressifs; elle glousse, puis devient très sérieuse. À mon tour, je serre les dents et la fixe droit dans les yeux. Mon visage est le parfait reflet du sien.

Je garde les enfants d'une artiste qui expose dans sa maison ses sculptures d'argile, surtout des études de nu, avec des modèles féminins. À la vue de ces corps, je cherche le mien, mais je ne me reconnais nulle part. Les sculptures représentent des femmes couchées avec les seins en flaques, des bustes figés en plein mouvement, des cuisses musclées travaillées avec précision, des fesses larges avec des fossettes où se reflète la lumière. Toutes les parties du corps sont isolées : les cuisses sont coupées avant le nombril et juste au-dessus des genoux, les bustes s'arrêtent au cou et aux coudes. Aucune sculpture n'a de visage.

Il y a une vingtaine de sculptures de vagins : des cuisses écartées fendues au milieu. Quand les enfants dorment, je m'approche pour détailler le modelé délicat. L'argile est ciselée dans un bas-relief raboteux, presque une texture. La chair reste froide au contact de ma main.

Plus jeunes, Laure et moi jouions à feuilleter les magazines de mode et, à chaque page, nous pointions du doigt un modèle : *moi je suis elle. Moi, celle-là*. En réécoutant des films, nous devancions les répliques de « celles que nous étions ». Nous répétions le même manège avec tout : en marchant dans la rue, nous désignions les maisons que nous aimerions habiter, les voitures que nous aimerions conduire. Nous faisons nos choix de maisons selon les couleurs, la forme de la lucarne, les vapeurs de lessive qui s'échappaient des sous-sols. Pour les voitures, les bonshommes accrochés au rétroviseur étaient le critère ultime. Nous irions à la mer dans cette voiture, nous ferions pousser dans ce jardin des fleurs pour faire des couronnes dans nos cheveux.

Je ne me souviens pas de nos corps. Nous devions être plus petites; moins formées, plus potelées, comme de l'argile pas encore sculptée. Quand j'essaie de nous imaginer, je vois nos torses d'aujourd'hui où sont perchées des têtes d'enfants : nos visages que je peux revoir en photos, toujours souriants.

Le mois dernier, une compagnie de vêtements a utilisé des corps de femmes générés à l'ordinateur pour la publicité d'une nouvelle ligne de soutien-gorge. J'ai croisé les mannequins virtuelles au centre d'achats, exhibées sur d'immenses affiches : on leur a accolé à chacune un visage différent, mais elles ont toutes le même corps. Une série de nombrils identiques, comme des virgules typographiées. Elles sont une armée de robots invincibles : nous ne serons jamais aussi parfaites, même en nous privant de dessert. Ces corps travaillés, figés, identiques, effroyables nous confrontent à la mollesse de nos chairs. Les panneaux publicitaires sont vandalisés, en bordure d'autoroute; l'image pend, comme si les femmes s'étaient déshabillées, sauf qu'on voit le ciel plutôt que leurs seins.

Il y a eu une manifestation de gens nus pour protester. Nous l'avons regardée assises en indien devant le téléviseur. Nous portions nos léotards de ballet : nous revenions d'une pratique de danse et nous retenions notre envie d'uriner (nous déshabiller était une entreprise laborieuse). À l'écran, les femmes étaient de toutes les formes. Laure était fascinée par les poils, les bourrelets, la peau flasque : *j'espère ne jamais avoir l'air de ça*. Puis, elle a découvert une fille très mince

qui cachait son pubis avec ses mains : *Moi, je suis elle*. J'ai détaillé la scène pour trouver moi aussi un personnage, mais je n'ai pas réussi à choisir.

La poupée russe

J'ai eu ma première grossesse à deux ans et demi. Je portais contre mon ventre un cochon en peluche nommé Félix. Il était moelleux, léger. Ses pattes arrière dépassaient par mon col et s'enroulaient autour de mon cou. Je coinçais le tissu de mon chandail dans l'élastique de mes pantalons pour ne pas que mon enfant tombe.

Ma mère était enceinte en même temps que moi. Comme elle, je dormais sur le dos, je me resservais du dessert et je marchais en cowboy, une main au creux des reins et l'autre sur le ventre, le dos arqué et le nombril tendu vers l'avant. Sur les cassettes vidéo de l'époque, on entend mes parents s'esclaffer, mais moi, je reste très sérieuse. Je suis absorbée par mon scénario, j'arpente le salon en marmonnant. Mon père me demande ce que je raconte; je lui lance un regard hautain sans répondre.

Avant de dormir, je demandais l'histoire de ma propre naissance. Ma mère me la racontait comme un moment de grande joie. Elle ne me parlait pas de la douleur. J'avais l'impression que les enfants coulaient du ventre de leur mère dans un mouvement fluide. Quand elle se levait pour me laisser dormir, je craignais qu'elle échappe ma sœur. Je connaissais chaque détail de ma venue au monde, à un tel point que j'ai fini par croire qu'il s'agissait de mes propres souvenirs : la valise fleurie pour l'hôpital, le repas du soir, le nom des infirmières. Ma mère me répétait que c'était moi qui avais choisi le moment de notre séparation; je lui avais envoyé un signal. Je m'imaginais cogner à son ventre comme à une porte. L'oreille collée contre son nombril, j'encourageais ma sœur à sortir, je lui montrais le code qui me permettrait de la voir plus vite. Je

rassurais Félix : sortir de mon corps ne lui ferait aucun mal, j'attendrais son signal. Même une fois qu'il serait né, je le serrerais contre moi et il pourrait profiter de ma chaleur. Cela me désespérait de n'avoir aucun souvenir de l'époque où j'étais dans le ventre de ma mère. Elle me disait que j'y étais bien, comme dans un bain. J'ai tenté longtemps de me l'imaginer; la tête sous l'eau, je cognais contre la céramique de la baignoire puis j'émergeais la tête, écarquillant les yeux.

Les grossesses se répandaient dans la maison comme un virus. Mes poupées étaient toutes enceintes, elles portaient un baluchon de tissu sous leurs vêtements. Je choisissais les noms de leur progéniture à venir. Même Félix, contre mon ventre, attendait un enfant : c'était une marionnette et, dans la fente où l'on insère la main, j'avais glissé une Barbie tout habillée. Nous étions des poupées russes et nous enfantions des créatures différentes. Mes parents ont consulté un psychologue pour s'assurer que mon obsession n'était pas malsaine.

À la bibliothèque, je demandais des livres sur l'enfantement; des encyclopédies du corps humain où étaient dessinées des femmes enceintes de profil et de face, le corps sectionné pour montrer les organes de reproduction et la formation des enfants à chaque étape de la grossesse. La peau était unie, les fœtus roses, les eaux turquoises. Mon intérêt ne portait que sur l'étape précise de la formation des enfants, je ne me souciais pas de ce qui venait avant ou après. Je feuilletais à peine les pages sur la reproduction et, dès qu'apparaissait une image de bébé propre, en vie, séparé de sa mère, je refermais le livre. Les albums sur la gestation des animaux m'ont appris que la plupart de mes jouets auraient leurs enfants plus vite que moi. Quand j'ai compris que mon ventre ne

grossirait pas par lui-même, j'ai ajouté une autre peluche sous mon chandail. Mon abdomen était difforme, bossu. On m'a expliqué l'existence de jumeaux non-identiques.

Mes jouets, ma mère et moi avons accouché le même jour : mes poupées ont retrouvé leur ventre plat, Félix est retourné sur mon oreiller. Il a donné naissance quelques jours plus tard à la Barbie que j'avais oubliée jusque-là. Je lui ai fait une césarienne, farfouillant la main dans le ventre.

Après sa naissance, ma sœur m'intéressait beaucoup moins. Je détaillais son visage, le labyrinthe de ses oreilles et ses ongles qui avaient la couleur de grains de riz. Je tâtais le cartilage souple du dessus de son crâne. Parfois, j'avais l'idée de presser un peu plus fort sa tête dans l'espoir de lui faire mal. Je lui en voulais d'avoir été la dernière à séjourner dans le ventre de notre mère et d'en garder des souvenirs forcément plus précis que les miens.

Même si le jeu a pris fin à la naissance de ma sœur, ma fascination pour la grossesse ne m'a pas quittée complètement. Je fixais les femmes enceintes dans les transports en commun. Je me répétais les détails de ma venue au monde, l'heure exacte : 2h32. À l'école primaire, j'ai confié cette information aux autres comme un secret précieux.

Lorsque nous avions dix ans, Sybille, Ophélie, Laure et moi et moi jouions aux prostituées, mais aussi à l'accouchement dans le grenier de mes parents : nous glissions la tête sous le chandail de l'une pendant qu'une troisième jouait le rôle du médecin. L'enfant découvrait tranquillement le

visage pendant que la mère haletait et poussait des petits cris. Ensuite, elle pleurait et se laissait bercer. La mère portait un tailleur, l'enfant nouait une corolle de dentelles autour de sa tête et le médecin manipulait un vieux stéthoscope, légué par une de mes tantes pour garnir mon coffre à déguisements. Je préférais de loin jouer l'enfant; même si le déguisement était ridicule, cela me mettait moins mal à l'aise que de mimer l'accouchement. Je savais que notre scénario était étrange : j'insistais toujours pour que nous le gardions secret.

À la même époque, j'étais amoureuse d'une actrice; je collectionnais les images d'elle, j'imitais ses coiffures, je regardais tous ses films et je connaissais ses répliques par cœur. Je voulais lui ressembler, mais j'aurais aussi aimé être son enfant. Elle n'avait jamais été aussi belle que sur les photos d'elle pendant sa grossesse, comme si sa féminité était avivée; sa peau était pâle, ses yeux plus foncés, graves, ses cheveux avaient un nouvel éclat. Son ventre était bombé, son profil dessinait un arc; ses seins ronds, pleins, tendaient son chandail. Sous les couvertures, je retenais ma respiration et je m'imaginai être dans son ventre. Tapie au creux d'elle, j'entendais tout : ses battements de cœur, l'annonce de ma venue au monde, l'amour qu'elle me portait, le sexe avec un acteur célèbre. Une ouverture dans la douillette pour respirer était la lucarne de son nombril. Je pouvais l'épier à chaque heure du jour.

J'ai souvent fait des rêves à propos de la grossesse. Parfois, j'étais enceinte d'une amie. Son corps était complètement formé, en miniature, dans mon ventre. Je pleurais parce qu'elle ne me ressemblait pas. Parfois, j'étais au chaud dans le corps d'une femme qu'on allait bientôt tuer;

j'entendais ses battements de cœur puissants comme des bombes, le déchirement de la chair, et je sentais la pointe du couteau contre ma gorge.

Une fois, j'ai rêvé que je me baignais avec Laure dans une grande piscine. Nous portions des robes, c'était la fin du monde. Les missiles pleuvaient, mais l'eau était douce et tiède. La membrane de tissu collée sur les cuisses de Laure était presque transparente, seuls quelques plis la séparaient de la nudité. Son corps était fantomatique, mais je le savais identique au mien : nous étions jumelles. J'ai enfoncé la tête sous l'eau pour ne plus entendre les bombes. Je sentais leurs pulsations. J'ai donné un coup au fond de la piscine. Je débordais de lumière. Nous allions naître.

Quand j'ai eu mes premières menstruations, je n'ai pas tout de suite compris que le sang sur mes doigts, à la couleur rouille, à la texture d'œuf, était le mien. Ma mère m'a expliqué que, désormais, mon corps pouvait fabriquer des bébés. Cela m'a fait frissonner. Je n'ai jamais rejoué à l'accouchement avec mes amies. Il me semblait que le rôle de l'enfant m'était interdit. J'imaginai mon ventre gonflé, disséqué comme dans les encyclopédies; un fœtus rose qui cognait contre mon ventre; une main enfoncée à la recherche d'un animal en peluche. Je ne voulais pas être celle qu'on regarde dans les transports en commun. Je craignais qu'un petit être m'épie de l'intérieur.

Cartographie des limites

Des femmes se tiennent en ligne, droites comme des soldats de plomb. Elles ont la peau blanche, les doigts fins, les paupières lourdes. Leurs cheveux remontés sur leur nuque découvrent l'arc de leur cou. Au loin, je vois une caravane, tirée par un âne et remplie de sacs d'épis de maïs. Elle semble avoir roulé d'un livre de contes jusqu'ici. Il n'est pas encore temps pour l'embarquement. Le paysage est vide, comme un dessin qu'on aurait abandonné. Seul un arbre aux branches nues est esquissé à la hâte, au crayon de mine. Les femmes respirent avec douceur, mais le faible son qu'elles émettent se répercute contre l'absence et résonne à mes oreilles comme un halètement fou.

Un homme s'approche. La blancheur du décor étouffe ses pas. Son chapeau découpe une ombre sur son visage. Je devine son charme, à couper le souffle. Je le vois toucher le ventre enflé des femmes. Du même coup, je suis aspirée par elles et c'est ma présence qu'il effleure.

Je suis maintenant multiple, en miniature à l'intérieur de chaque corps. Je deviens ce qu'elles attendent. Je sens les battements de leurs cœurs. Leurs eaux sont chaudes comme un bain d'hiver. Ma peau s'engourdit, semble se détacher de mon corps. Je caresse l'intérieur des ventres avec mes doigts plissés.

Je connais déjà l'histoire. Les femmes ont la tête haute. L'homme, maintenant très près, palpe l'atmosphère, trouve un long couteau et le manie avec un calme tranchant. Il entaille le ventre d'une femme, essuie la lame sur le tissu de sa chemise, la plante dans un autre corps. De gauche à

droite, les mères éclatent et se dégonflent aussi vite que des ballons d'eau que l'on aurait lancés. Elles s'effondrent. Leur sang macule la blancheur. Je coule à l'extérieur d'elles. Leur peau pâle se noie dans le blanc. On ne distingue plus que leurs cheveux cuivrés et leurs robes imbibées d'eau sombre. Je ne pleure pas devant ce naufrage.

L'homme les prend comme des balles de foin. Il les empile une à une à l'arrière de la caravane. J'appuie ma joue contre les seins lourds de la femme au visage le plus serein, puis je m'assoupis entre les sacs d'épis de maïs. À peine consciente, je sens la caravane qui s'ébranle. Je ne sais pas où elle nous mène.

Enfouie dans le lit, Laure semble avoir disparu : son corps gonfle à peine les draps, je ne vois que ses cheveux en éventail. J'entends sa mère tousser dans la chambre voisine. L'air est rare, une fine odeur de thé et de sueur. Il fera bientôt jour; l'ombre des arbres découpe le mur, mais dehors, le réverbère vient de s'éteindre. Le pied de mon amie dépasse des couvertures, un coquillage que j'aimerais porter à l'oreille. Les ongles ronds, coupés courts, forment de fines lignes blanches; les veines de la plante du pied sont bleues sous la peau presque translucide; le talon est craquelé, quelques mousses de chaussette sont coincées dans les plis de la peau; la cicatrice d'ampoule reluit sur la cheville – une auréole rosée, au centre humide.

Elle ouvre les yeux, le regard voilé, aveugle un instant, et les lèvres encore gonflées par le sommeil, ourlées sur ses dents droites. Ses pupilles s'ajustent, se rétrécissent en une mince fente. Elle me caresse la joue avant de se lever. Elle arrache l'amas de cheveux sur sa brosse et le

dépose sur la commode – un petit animal lové contre le miroir. Accroupie, elle fouille dans un tas de vêtements; elle connaît par cœur la texture des étoffes, elle trouve une camisole, roulée dans une serviette humide. Elle la renifle, puis enlève son pyjama.

Nous marchons ensemble sur le chemin de l'école. Laure s'arrête en chemin pour remonter ses collants jusqu'à la mi-cuisse dans un bruit électrique; ils glissent le long de ses jambes, l'élastique n'est pas assez serré. Je remarque le bâillement des mailles. Nous parlons de la possibilité d'avoir un vertige, de tomber et de nous casser la tête sur le trottoir; notre crâne fendrait comme un œuf, nous nous étalerions dans la rue et les voitures nous écraseraient. Mes dents cassées sur l'asphalte feraient le bruit des ongles sur le tableau. Nous tentons de décrire le broiement des os, les bouches de nos blessures comme de nouveaux sexes. Les verres de mes lunettes éclateraient et se piqueraient dans mes yeux, fendraient la pupille comme un fruit mûr, j'aurais comme du sable dans les yeux et de minces filets de sang couleraient sur mes joues quand je battrais des paupières.

Puis, nous nous lançons des défis : porter nos vêtements à l'envers toute une journée, garder la tête sous l'eau plus d'une minute ou retirer nos maillots pendant un bain de minuit dans la piscine des parents d'Ophélie, manquer un cours, s'endormir la dernière, inviter un garçon à nous embrasser dans le costumier de l'école, tutoyer la directrice, se percer les oreilles avec une aiguille sans grimacer, voler des pièces dans le portefeuille de nos parents, monter dans la voiture du premier inconnu qui s'arrêterait sur le bord de la route.

En classe, Laure s'assoit en indien même si elle porte des jupes. Elle laisse pendre sa sandale, la sangle suspendue à son gros orteil. Elle réfléchit en mordillant de ses dents droites sa lèvre inférieure. Quand elle écrit, elle trace les caractères un à un, en levant le crayon, plutôt que d'adopter un mouvement souple, d'attacher ses lettres, comme moi. Elle n'a jamais le temps de terminer ses compositions. Ma calligraphie est irrégulière comme un cardiogramme; la sienne est ronde, dodue. Elle obtient toujours des délais, des faveurs de nos professeurs. Elle tente de m'enseigner sa technique : le regard par en dessous, les lèvres humides. Mais venant de moi, ce serait ridicule.

Mon désir de beauté est paresseux : le matin, je laisse couler l'eau du robinet pendant que je lis, assise sur le bord du bain, pour donner l'impression à ma mère que j'utilise les produits contre l'acné qu'elle m'achète. J'ai les ongles sales, les lunettes brouillées, et je gratte les gales sur mon menton.

Laure et moi nous disons anorexiques, mais nous mangeons en cachette. Quand elle me coupe les cheveux, elle les démêle avec ses doigts. Elle replace ma frange mèche par mèche et la lame froide des ciseaux effleure ma nuque. Je balaie les mèches sur le sol et le carrelage redevient blanc, effacé.

Nous faisons la fête dans la cuisine des parents de Sophie, intimidés par les vitraux des portes d'armoire qui laissent deviner l'éclat des coupes, les carreaux du comptoir en céramique peinte, les chaudrons pendus au-dessus du four. Laure commence le jeu :

- Je n'ai jamais pris l'avion.

Sophie et moi reprenons une gorgée : nous avons déjà visité l'Europe avec nos parents. L'alcool brûle ma gorge, j'essaie de ne pas trop grimacer. Marie prend le relais :

- Je n'ai jamais fait de vélo sans casque.
- Ah! Ah! Délinquante!
- Tu savais que tu peux avoir une amende?
- C'est une légende urbaine!

Je regarde la saleté incrustée sous mes ongles, puis les mains de Laure; nous avons passé l'après-midi assises devant l'hôtel de ville, à enrôler de l'herbe autour de notre index avant de l'arracher. Nous avons mangé des jujubes acides aux couleurs vives, et léché la poudre sur nos doigts terreux. Je comprends que le jeu recommence quand Sophie dit :

- Je ne me suis jamais fait vomir.

Du coin de l'œil, je regarde Laure porter le verre à ses lèvres. Elle a déjà les dents et les lèvres tachées par le vin. Marie reprend :

- Je n'ai jamais eu mes règles.
- Moi non plus! répond Guillaume.

Nous nous esclaffons.

- Je n'ai jamais couché avec un garçon, annonce Sophie avant de caler sa bière.

Tout le monde rit. Je renifle l'alcool clair, j'hésite un instant puis je trempe mes lèvres. C'est le tour de Marie :

- Je n'ai jamais fait de nuit blanche.

Laure continue :

- Je n'ai jamais voulu mourir.

Nous serons saouls bien vite. Notre conversation bifurque vers les meilleures méthodes de suicide : les lignes de métro les plus achalandées, les bons médicaments sans risque de vomissement, le fusil sous la mâchoire, l'ouverture des veines des cuisses plutôt que de celles des bras.

Laure et moi fréquentons deux colocataires, nous les appelons « les garçons »; nous disons à nos parents que nous dormons l'une chez l'autre et nous nous rejoignons à leur appartement au centre-ville. Nous regardons des films d'apocalypse et nous mangeons des pizzas aux pepperonis luisants de gras. Notre faim n'est jamais étanchée, un creux persiste dans notre corps; nous sommes des ogresses. Nous dormons dans des chambres voisines; les murs sont minces et nous entendons nos soupirs. Parfois, nous nous rejoignons dans le salon, en sous-vêtements sous nos chandails amples. Nous nous serrons comme dans nos lits simples, en positions fœtales emboîtées, et nous parlons des enfants que nous aurons avec les garçons, si beaux que nous aurions pu les faire ensemble. La description de nos enfants dérive vers les compliments : ils auraient tes yeux bleus, ta peau claire, ton intelligence. Nous rêvons d'une île où tout le monde ferait de la peinture. Nous serions nues, il ferait toujours soleil, nous nous regarderions dans les yeux et nous complimenterions tout le jour. Les choses ne changeraient pas. Je connaîtrais Laure à tous âges, enfant potelée et adulte à la peau dense, au grain profond. En me complimentant, elle me fait son regard penché. Je ris : je lui donne tous les délais dont elle a besoin. Elle m'embrasse

sur la joue, je me laisse faire; ses lèvres s'approchent des miennes. Je sens la douceur et le frémissement de sa bouche, puis sa langue souple ouvre mes lèvres. Sa salive a un goût de cigarette, âcre et sèche, mais ses lèvres sont molles. Un oiseau dans mon ventre se débat et ouvre une plaie vive, lumineuse.

Quand nos chandails ne cachent plus rien, Laure dit :

- Ma poitrine disparaît presque quand je me couche sur le dos.
- Attends, laisse-moi te regarder.

J'essaie de tout retenir, tout saisir. Je touche les poils râpeux du pubis, la peau bouillante des cuisses, celle luisante et ouverte du sexe; je fais un mouvement pour retirer sa culotte, dont l'élastique est tendu entre les deux genoux, mais elle retient ma main – tant que nous gardons un morceau de vêtement, nous ne faisons rien de grave.

Quand nous retournons dans nos chambres, je ne me rappelle déjà plus son corps. Ne reste que la perte, brûlante, d'une odeur de sexe parfumé sur ma peau.

II.

Elle se retournerait vers la mer

Les ombres chassées

On a dit que mon père aimait les jeunes hommes, les coquilles de noix souples, la chair tendre des fruits frais; les étudiants pas encore modelés qui passaient dans son bureau, l'un après l'autre, avec leurs uniformes impeccables, leurs chemises boutonnées jusqu'au col, leur ventre tendre de grands enfants, un bourrelet scindé en deux par la ceinture, le nœud de cravate un peu relâché à la sortie du bureau de mon père, comme des poupées à la chaîne chiffonnées, imparfaites.

J'ai vu ces garçons défiler, éphèbes aux corps fragiles, prêts à s'effriter. Mon père était un bon tuteur, disait-on. Il gardait un pot de bonbons sur son bureau, des pastilles roses et crayeuses que je ne pouvais toucher, mais que je suçais parfois en cachette, à m'en irriter l'intérieur des joues.

Cette rumeur m'a lentement isolée. Pourtant, mon père m'a toujours semblé innocent, avec ses pommettes hautes, son silence, son regard triste et pâle, un peu flou, comme absent : j'ai l'impression qu'il ne les regardait pas, qu'il ne les a jamais regardés, ces jeunes corps moulés, et que regarder c'est consommer, tracer les contours du corps, du désir; mais il les détaillait froidement, comme on passe les yeux sur une liste.

Je ne mange jamais seule dans les lieux publics. Cela me rappelle les longs midis, à la cafétéria de l'école, assise à l'écart. Mes parents avaient préparé mon repas sans savoir que je dînais seule. Je savais que les mains de ma mère avaient beurré le pain, que les mains de mon père avaient tranché les légumes, je sentais leurs gestes à chaque bouchée. Je mangeais à peine et jetais les restes.

Je n'ai jamais vu mes parents s'embrasser. Nous étions une famille unie, je ne leur reproche rien. Nous soupions tous les soirs ensemble, puis ils m'aidaient dans mes devoirs, ma pratique de piano. Quand mon père recevait des élèves, ma mère me faisait la lecture. Mais le temps passait – le bruit de l'horloge dans la cuisine silencieuse ponctuait ma soirée et me rappelait que je devrais affronter les autres enfants le lendemain, que l'heure du coucher approchait. L'aiguille vibrait plus fort dans le dernier quartier de cadran, elle devait prendre son élan pour la remontée – elle résonnait dans mon corps, j'étais consciente de la fin de chaque minute.

Pour rassurer mes parents, je m'inventais des amies, des jeunes filles avec des prénoms de fleurs qui me disaient tout et m'échangeaient des friandises. Parfois, mes parents doubblaient ma portion de dessert dans mon lunch pour que je partage avec elles. Je jetais le gâteau dans la salle de bain de l'école avant de m'éterniser dans une cabine, un livre sur les genoux, en attente de la cloche.

Les congés m'émouvaient, ma solitude n'était plus du rejet – c'étaient jours de lessive, j'aidais ma mère à plier des vêtements, je me souviens de l'odeur. Mes parents me décrivaient comme une enfant émotive.

Les jours d'été, je devais me coucher entre chien et loup, disaient-ils, j'avais peur du loup. C'est toujours ma mère qui me bordait, sauf les soirs où Laure nous rendait visite. Alors, mon père faisait mon lit avec précaution, il faisait gonfler les oreillers et ouvrait le coin des draps comme un livre corné. Il allumait ma lampe de chevet. Les motifs de l'abat-jour découpaient des formes sur le mur.

Parfois, ces soirs-là, ma mère revenait plus tard dans la nuit, elle me disait que j'étais une bonne fille, elle m'embrassait sur le front. Je me rappelle son odeur de fièvre, ses joues rouges, ses yeux vitreux, son haleine légèrement acide, fleurie, qui me faisait deviner une intimité qui n'était pas la mienne, ni la sienne. Ce mûrissement de la peau me faisait sentir son vieillissement : ma mère allait mourir un jour.

Laure et ma mère se connaissaient depuis l'enfance, elles avaient accordé leur pas l'une à l'autre. Elles se suivaient de si près que nous ne savions plus qui était l'ombre de qui. Je connaissais leur chaleur : celle de ma mère était un peu diffuse, ses mains toujours froides; celle de Laure était pleine, ronde – une douceur égale émanait de tous les replis de sa peau. Quand elle posait sa main sur la hanche de ma mère, qu'elle frôlait son ventre, je ressentais un pincement : elle s'aventurait sur mon territoire.

Chaque fois que je me réveillais, jusqu'à l'adolescence, j'allais vérifier que mes parents étaient couchés ensemble, qu'aucun des deux n'avait fui. Laure n'est jamais venue à la maison accompagnée d'un homme. Je pensais qu'un jour elle déguiserait ma mère en garçon, chemise boutonnée et pantalon propre, qu'elle couperait ses cheveux. J'imaginai les boucles tomber au sol comme des samares.

J'ai cru longtemps que les hommes et les femmes faisaient des enfants puis se retournaient vers leurs semblables, comme on se regarde dans le miroir. Je croisais souvent les élèves de mon père à l'école. Je les trouvais tous si beaux, mais ils ne me voyaient pas. J'aurais voulu leur dire à l'oreille que je les aimais et que nous pourrions nous marier avant que je me trouve une femme et

qu'eux se trouvent des maris. Ils sonnaient chez moi, montraient leur main enfarinée, leurs dents droites. Je me choisissais un favori et je guettais sa venue, je me balançais d'un pied à l'autre, vêtue de ma robe fleurie. Je répondais en tortillant mon ourlet, les cheveux tressés et le regard par en dessous, dans l'espoir de croiser mon élu, jamais le même.

Le matin, je voyais parfois des couronnes de dents creusées en relief dans la peau du cou de ma mère. Si je me levais pendant la nuit et que je regardais par la fente de la porte de la chambre d'amis, des silhouettes s'allongeaient sur les murs, des ombres penchées se chassaient, comme dansantes. Je n'ai jamais rien dit de ces rencontres nocturnes, je me sentais complice. Mais j'ai aussi écouté aux portes des leçons du bureau de mon père et je n'entendais que toux, paroles basses et bruit de feuilles froissées.

Je n'ai jamais rien démenti des rumeurs au sujet de mes parents parce que je les croyais vaguement coupables. Une seule fois, j'ai failli en parler avec ma mère, je devais avoir douze ans. Je sentais le malaise dans sa voix, elle regardait par la fenêtre. Nous étions assises autour d'un casse-tête commencé la veille : des sirènes dansant sur un fond marin. Je fixais l'image sur la boîte, puis les morceaux éparpillés sur la table. Ma mère m'a conseillé d'assembler le banc de poissons, elle avait déjà classé les pièces. Elle m'a demandé si, moi aussi, j'avais des amies que j'aimais beaucoup, j'ai dit : *oui*. J'ai essayé de placer la nageoire d'un poisson-lune, puis j'ai ajouté : *parfois moi aussi j'ai envie d'être leur ombre*. Elle a arrêté son geste et m'a demandé ce que je voulais dire. J'ai haussé les épaules. Nous n'avons plus parlé que de l'image de moins en moins trouée. Il ne manquait aucun morceau.

Les bonnes manières

Plus petite, j'étais ce qu'on appelle une enfant difficile, si colérique qu'un jour, ma mère m'a ligotée sur une chaise. Pendant mes crises, je mordais et griffais, je hurlais tellement que je manquais d'air et m'évanouissais. Je ne me souviens pas de cette époque, encore moins de cette rage, on m'a raconté ce que j'en sais. Ma mère est calme, elle n'élève jamais la voix; j'imagine la scène à partir de ses larmes et de ses tremblements dont j'ai l'habitude.

Une photo de moi enfant est encadrée dans le hall chez mes parents. Je suis fascinée par les dents de lait; à peine une ligne pâle sur la gencive. J'essaie d'imaginer la morsure sur le bras de ma mère. Je contemple les mains rondes qui ont frappé le sol, lancé des jouets; je ne réussis pas à voir si j'ai les ongles coupés.

À l'époque, j'avais un problème d'élocution : j'étais une grande *quille*, je m'assois sur les *têtes*, j'aimais les histoires de *tatadets*. Mes parents disaient : ça va passer, elle apprend encore à parler. Mais ça ne passait pas et, à l'école primaire, je mélangeais toujours les consonnes. Les autres enfants ne me comprenaient pas, et mes parents répétaient mes erreurs à leurs amis. J'allais voir l'orthophoniste deux fois par semaine. On jouait à des jeux de société et je devais nommer les mots correctement avant de lancer les dés.

Lorsque mon problème de langage a été réglé, j'ai commencé les cours d'anglais. Je venais d'apprendre qu'une autre langue existait, alors que les autres passaient depuis des années leurs vacances à Ogunquit et prononçaient les *th* correctement. Au début, la langue me paraissait

simple : je traduisais mot à mot les phrases avec mon dictionnaire bilingue. Mais j'ai vite compris que l'anglais avait une autre structure, et ça m'a paru impossible. J'ai demandé à mes parents de me retirer de l'école. Ils ont refusé, je me suis fait vomir. Les autres enfants, fiers d'avoir des cours d'anglais, me demandaient chaque matin : *Hello, how are you?* Je les aurais griffés.

Je me rappelle une crise. Je m'étais cachée dans la garde-robe : je ne voulais pas me brosser les dents, je détestais le goût de la menthe qui brûlait la langue. Je hurlais en m'enfonçant dans les manteaux d'hiver pour ne pas me faire attraper par mon père. Il a menacé d'appeler la directrice de l'école : elle annoncerait à l'intercom que j'étais colérique et que j'avais les dents sales.

Je n'aurais pas survécu à une telle humiliation, je voulais rester la plus discrète possible. J'ai appris à respecter certaines règles pour éviter la honte, que je me récitais;

1. Ne jamais pleurer à l'école.
2. Porter une robe le jour de la photo de classe. La première année, je portais une veste en tricot par-dessus une chemise que ma mère avait cousue elle-même : en coton piqué de pâquerettes, avec des motifs d'ours. L'enseignante a dit : pauvre petite, tes parents ont oublié que c'était la photo, je peux les appeler pour qu'ils viennent te chercher.
3. Ne pas m'habiller comme une autre personne de la classe, de peur de passer pour une copieuse. Je porte mes vêtements neufs le plus vite possible pour marquer mon territoire, avant que quelqu'un d'autre ne s'affiche avec le même morceau.
4. Me concentrer pour ne pas appeler la professeure maman par erreur.
5. Ne jamais prendre d'initiative, plutôt attendre et suivre les autres. J'explique : une fois, je pensais que c'était le cours d'éducation physique, et je suis rentrée avant tout le monde

pour me changer dans la classe. J'étais torse nu derrière mon pupitre lorsque la professeure m'a demandé ce que je faisais. Les autres riaient, je m'étais trompée, c'était période de mathématiques. Si j'y repense, même plusieurs années plus tard, ma honte est encore vive, un trou dans le ventre qui peut m'aspirer, je m'arrête pour retrouver mon équilibre et je me cache le visage.

6. Ne pas me parler seule, même si je me raconte une histoire.
7. Si je marche dans les corridors de l'école pour avoir l'air occupée, en direction de quelque chose, je ne dois pas repasser deux fois devant les mêmes groupes, sinon les autres voient clair dans mon manège.
8. Ne pas regarder vers la cabine dans la file d'attente pour les toilettes, pour ne pas être soupçonnée de reluquer les cuisses des filles dans l'angle entre la porte et le mur.
9. Éviter à tout prix d'aller à l'école si j'ai un feu sauvage, pire que la défiguration, mon humiliation devenue visible. L'expression « feu sauvage » m'a longtemps fait peur : j'imaginai un incendie incontrôlable me dévorer le visage, comme la rage d'enfant qui s'emparait de moi. Je le sentais brûler, pousser, je me couchais sur le côté pour que le sang ne puisse s'y rendre et alimenter la bête, et je me réveillais avec un chou-fleur bourgeonné au coin des lèvres. Personne ne voudrait jamais m'embrasser.
10. Ne plus faire de crise, et surtout pas en public.

Hier, mes parents m'ont annoncé qu'ils se séparaient, et j'ai retrouvé cette envie de taper du poing et de cracher. Mais je suis restée assise, ligotée.

Avis de recherche

Les inconnus qui nous observent de loin nous prennent sans doute pour une mère et sa fille en vacances. Nous sommes arrivées la semaine dernière et nous passons nos journées en bikini sur la plage, notre pique-nique éventré sur une courtépointe. Je joue au bord de l'eau et Laure, couchée dans le sable, se déplace avec les marées. Lorsque je m'aventure dans la mer, elle se relève, s'appuie sur les coudes pour me surveiller, même si je sais nager et que je ne vais jamais plus profond que la taille. Au coucher de soleil, nous marchons côte à côte sur la grève, nos chapeaux de paille à la main et je tente de déjouer nos ombres grandissantes, prêtes à nous avaler.

Pourtant, s'ils s'approchaient, les inconnus verraient bien que nous ne nous ressemblons pas et que le ventre de Laure est intact, souple, il ne peut pas m'avoir portée. Si nous retirions ces lunettes de soleil démesurées qui nous donnent l'air de grandes dames, ils pourraient comparer nos yeux : les miens sont sombres, on distingue à peine la pupille, alors que ceux de Laure sont clairs, presque liquides, le monde s'y reflète, on dirait des petites planètes.

J'aime imaginer qu'elle m'a kidnappée. Elle serait venue me cueillir à la sortie de l'école, je l'aurais suivie sans me méfier d'une femme si belle, si blonde. Elle demanderait une rançon faramineuse en menaçant de me disséquer pour vendre mes organes sur le marché noir; la police serait à nos trousses, on organiserait des battues. Des avis de recherche circuleraient partout, avec un portrait de moi, souriante, la tête coiffée d'une couronne – mes parents auraient fourni une photo prise le jour de mon dernier anniversaire. À l'école, on ne parlerait plus que de moi. La

professeure expliquerait les participes passés, j'ai été, tu as été, et les enfants chuchoteraient entre eux : mais elle a été quoi, justement? Ma mère passerait ses journées à pleurer.

Laure m'appelle princesse et obéit à tous mes caprices, comme les kidnappeurs le font pour gagner la confiance des enfants : nous ne mangeons que des macaronis à la sauce soya et des céréales sucrées, des croustilles et du melon gluant de sable. Sur la route, nous nous sommes arrêtées dans les casse-croûtes et j'ai pu commander des frites à chaque repas. À la douane, malgré mes regards tragiques, l'agent ne s'est rendu compte de rien. J'essaie de regarder Laure comme une inconnue, mais je la connais depuis toujours, je ne saurais décrire autrement ses traits familiers qu'en disant : c'est elle, c'est Laure. Je manigance des plans pour échapper à sa surveillance et m'enfuir, mais je reviens vers elle avant qu'elle ait besoin de m'appeler, pour éviter d'entendre mon nom; si elle ne me rappelle pas mon identité, je peux rester plus longtemps dans mon histoire.

Une série de cabines identiques se dressent près de la mer, dans les herbes hautes qui poussent à la limite de la plage; des constructions sommaires à la peinture écaillée, montées sur pilotis, avec des galeries blanches, presque aveuglantes, des portes-moustiquaire et des chaises longues en plastique tournées vers la mer. Je reconnais la nôtre à nos culottes et nos robes de la veille, gonflées par le vent sur la corde à linge. Nous lavons nos sous-vêtements dans le lavabo de la toilette et nous laissons sécher les autres morceaux croûtés de sel. En me rapprochant de notre cabine, je sens le parfum de lavande, de sueur et de poussière.

Je sais que l'intérieur des habitations se ressemble aussi; même tapisserie fleurie tachée d'humidité, même plancher de bois, même odeur d'église. Lorsqu'une fenêtre voisine s'illumine, je suis satisfaite de reconnaître l'ameublement – en vivant dans notre cabine, c'est comme si j'avais visité la trentaine d'habitations cordée sur la plage. Je suis obsédée par les maisons inconnues. J'aimerais avoir des amis pour qu'ils m'invitent chez eux. Je m'imagine souvent être invisible et pénétrer chez mes voisins. Je ne volerais rien, mais j'observerais tout; je fouillerais les tiroirs, les garde-manger, je toucherais les draps, je jouerais dans la chambre des enfants. Lorsque je serai adulte, je visiterai toutes les maisons en vente. J'en ai vu beaucoup en chemin vers ici, quand nous passions dans les villes; j'imaginai le quotidien des familles qui y habitaient, tandis que je suivais des yeux les fils électriques ou le mouvement des nuages jusqu'à l'étourdissement, la lumière des phares sur le pavé humide.

Le soir, accroupie au fond de la baignoire, sous le jet de la douche, je regarde le sable s'écouler entre mes pieds. Je tourne le robinet d'eau chaude, savoure l'engourdissement et griffe mes cuisses pour les barrer de stries rouges. Peu importe le temps passé sous l'eau, je retrouve des grains de sable dans les replis de ma peau, dans les colimaçons huileux de mes oreilles. Avant de m'endormir, je cartographie mon corps comme on compte des moutons. Je repère mes grains de beauté, mes piqûres de moustique; je fouille mon nombril fermé, à l'odeur de lait cru, et j'arrache les gales de mes écorchures.

Je reprends aussi le scénario que je me raconte tous les soirs pour trouver le sommeil : je m'imagine être une esclave. Je travaillerais sur un chantier pour construire des parcs d'attractions destinés aux enfants riches, des manèges qui montent au-dessus des nuages; j'aurais travaillé

dans le froid, mes pieds seraient glacés et je serais à l'infirmierie, au chaud sous les couvertures, je m'exerce à ne plus sentir mes membres. Ou bien : j'aurais passé toute la journée au soleil et mon dos serait recouvert de cloques, je perce du bout de l'ongle le bulbe d'eau sur mon talon et j'imagine cette brûlure sur tout mon corps. Je ne suis plus dans la cabine au bord de la mer, mais couchée directement sur le sol : je me concentre pour sentir la texture du bois, et le nez en plastique de ma peluche comme un clou dans mon dos.

Lorsque Laure rentre se coucher, c'est mon geôlier qui s'approche : je me cache sous les draps et retiens ma respiration, frémissant de peur – et d'excitation – à l'idée d'être découverte. À la maison, ma chambre est à côté de la toilette et je ne m'endors pas avant d'entendre ma mère uriner. Le bruit d'eau me rassure, mais il ne cadre pas dans mon histoire : c'est un murmure trop doux. Ma mère est là, je ne suis plus une orpheline malmenée par des maîtres cruels, je ferme les yeux et recommence l'intrigue le lendemain. Ici, ma couchette est au fond de la pièce, mais j'entends tout de même Laure : le jet d'urine est plus lointain, puissant et rapide au début, puis chantant. Ce n'est pas pareil.

Laure ne trouve pas le sommeil; toutes les nuits depuis notre arrivée, je l'entends se retourner dans son lit, se lever et marcher sur la pointe des pieds. Elle finit par faire glisser son matelas jusque sur la galerie. Je la retrouve au matin inondée de soleil, perdue dans ses draps comme en mer, la jambe en crochet par-dessus les couvertures. Le drap contour se détache et découvre un sommier taché, aux coutures effacées. Je vais me coucher avec elle et je l'observe – je remarque des cheveux blancs noyés dans sa blondeur. L'âge commence à entamer son visage, mais ce n'est que de très près que l'on peut remarquer ses rides. Sa peau est plus mince, on devine ses veines

bleutées, et je sens pour la première fois cette odeur de vieillesse, de fleurs fanées, écrasées. Je me retourne sur le flanc et regarde la mer découpée par les barreaux de la clôture : je nous imagine en prison, ensemble, Laure et moi. Je suis heureuse de ne pas être seule.

Aujourd'hui, elle s'éloigne sur la grève pour parler au téléphone. Je reste assise au bord de l'eau et la regarde rétrécir à l'horizon. Sa peau et sa tête blonde sont dorées par le soleil, comme le sable : on pourrait la confondre avec la plage. Je crains qu'une bourrasque disperse ses traits grain par grain. J'éternue dans mes mains et je détaille mon mucus, une toile visqueuse où flotte du sang clair, puis je les rince dans la mer. Je m'imagine malade, à l'article de la mort, forte et résignée; ma mère, mon père et Laure resteraient tout le jour à mon chevet et tenteraient de cacher leur tristesse que je devinerais malgré tout. Laure me rejoint et me passe le combiné. Ma mère a la voix rauque, texturée, grave, je ne la reconnais pas. Elle m'explique que j'irai vivre avec Laure pour quelque temps. Je ne dois pas m'inquiéter. Elle m'aime.

Laure se couche sur le dos, son livre ouvert pointu comme un toit de cabane sur son visage. Je devine qu'elle pleure aux soubresauts de son corps; un faible tressautement du torse, les tics soudains de la jambe. L'agitation d'une mer calme. Lorsqu'elle se relève, la forme de son corps reste imprimée dans le sable. Je m'y love pour découvrir ma nouvelle maison, et je rêve d'y ériger un château que je visiterais pièce par pièce.

La carte du trésor

J'aimerais t'inviter chez moi. Ma rue est très calme, alors dès que j'entendrais le roulement d'une voiture ou des bruits de pas sur le trottoir, je penserais que c'est toi. Je t'attendrais à la fenêtre, mais je retournerais vite m'asseoir sur le divan, un livre sur les genoux, pour ne pas en avoir l'air. J'aurais plié avec soin les couvertures sur le dossier du fauteuil, c'est toujours la touche finale de mon ménage. Au retentissement de la sonnerie, je bondirais. J'accrocherais ta veste dans la garde-robe, je te laisserais retirer tes chaussures et je les placerais bien droit, sur la bouche de chauffage. Je resterais un instant immobile, les pieds nus sur le fer forgé bouillant, le souffle de la ventilation sous ma jupe, profitant de la joie d'avoir un invité. Je te présenterais mon chat, venu à notre rencontre, je le prendrais dans mes bras et basculerais son corps en le tenant sous les fesses pour le bercer. Il se laisserait faire, mou, il en a l'habitude. J'agitais sa patte pour lui faire dire bonjour, puis j'enfouirais le nez dans son pelage. Ses pattes arrière courraient dans le vide et il essaierait de se raccrocher à moi. Je le laisserais partir et j'époussetterais les poils sur ma robe.

Je te ferais visiter la maison pièce par pièce. J'ai toujours vécu ici, des lattes sont renfoncées parce que j'ai fait de la bicyclette dans le couloir, les traits de crayon dans ce cadre de porte marquent ma croissance. Je plierais les genoux pour me retrouver à cinq ans, sept ans, neuf ans devant toi. Je te dirais de ne pas faire attention aux boîtes dans le chemin. Dans la cuisine, je t'offrirais jus, café, bière, verre d'eau – j'ai souvent vu ma mère faire. Pendant que tu porterais le verre à tes lèvres, je ne saurais pas quoi dire. Nous entendrions le ronflement du réfrigérateur et la goutte d'eau qui claque sur les plats de plastique.

Je te montrerais tout de suite le sous-sol, méthodique. Je répéteraï que cet étage n'est « pas fini » devant la mousse d'isolement, l'ampoule nue, le sol en pierre terreuse. Dans le coin laveuse-sécheuse, mes parents ont entreposé des provisions : des marinades, des conserves, des cœurs d'artichaut, des olives, des biscottes, des pâtes, de la soupe. Elles me rassurent dans mes scénarios d'apocalypse, mais elles diminuent lentement ces temps-ci. J'ouvrirais le congélateur et t'expliquerais le classement, les dates inscrites au feutre sur les pots de yogourt – nous pourrions survivre au moins un mois ici, toi et moi, si un missile tombait maintenant sur la terre ou si une alerte de zombies se déclarait, il y a même des couvertures de laine propres.

Je suis fière que la maison ait quatre étages, j'ai l'impression de vivre dans un manoir, même si je sais que c'est un peu de la triche de compter la cave et le grenier puisqu'ils ne sont pas habités.

En passant devant le piano, je jouerais, debout, le début de « Für Élise », le plus rapidement possible pour avoir l'air virtuose, fière de maîtriser un air connu. Mais je serais gênée et je m'arrêteraï après quelques mesures. J'espérerais que tu me demandes de jouer plus longtemps, mais je ne t'en voudrais pas si tu ne le faisais pas.

Je grimperais les marches deux à deux, pressée de te montrer l'étage. Tu serais plus lent que moi, je glisserais sur la rampe pour te rejoindre et je te prendrais par la main. Tout de suite à ta gauche, il y aurait la salle de bain, ensoleillée le matin, le chat y serait sans doute couché. Je replacerais le tapis pour cacher le bois pourri devant la cabine de la douche. Il y aurait une boîte d'allumettes sur le bord du bain, pour chasser les odeurs; j'en ferais craquer une et ça sentirait l'anniversaire.

Je te guiderais ensuite vers la pièce de couture, c'était ma chambre avant, d'où la couleur rose – c'est moi qui l'ai choisie, la teinte s'appelle « joues de geisha », j'hésitais entre « fleur de lotus » et « joues de geisha », mais je voulais pouvoir souhaiter la bienvenue aux autres dans ma chambre couleur joues de geisha, avec le bras tendu et la voix cérémonieuse d'un directeur de cirque. Je pincerais mes joues très fort, devant le mur, tu verrais bien que je n'ai pas de sang japonais.

Puis, je te montrerais le sac de retailles de tissus, et mes étoffes préférées : la flanelle pour coudre des pantalons de pyjama; mon vieux drap tombé en lambeaux, translucide, que ma mère veut transformer en guenilles. C'est elle – ma mère – qui classe les boutons dans des capsules de médicaments : je les verserais sur le sol, ils couleraient comme le sable, je les laisserais se répandre avant de les classer. Il y en a des simples, percés de deux ou quatre trous, je les dispose toujours selon un dégradé de couleurs; d'autres sont ronds, bombés, ou travaillés comme des petits bijoux. Je trouverais celui que je préfère pour te l'offrir.

C'est ici que je fais des bricolages, ma mère me permet de me servir de son matériel. Je te montrerais mes sculptures en pâte de sel et j'espérais que tu ne remarques pas les touches sans peinture sur les socles, que je laisse pour pouvoir les lécher en cachette.

Dans le couloir, j'évitais les lattes qui craquent. Je sais exactement lesquelles – lorsque je vais aux toilettes, la nuit, je me repère grâce à la lumière du lampadaire, et je ne dévie jamais de ma trajectoire afin de me faire le plus discrète possible. Tu remarquerais sans doute l'échelle, déposée contre le mur : elle sert à atteindre la trappe du grenier, les barreaux roulent sous nos

pieds, mais nous n'irions pas tout de suite, une chose à la fois. Tu serais impatient.

Je t'inviterais plutôt dans ma nouvelle chambre, la pièce de résistance. Mon lit serait fait et j'aurais soigné la disposition de mes peluches et de mes poupées sur mes oreillers, les regroupant par familles. Je te présenterais à mon jouet préféré, Félix, trônant devant les autres. C'est une marionnette grise et effilochée, elle appartenait à ma mère.

Je sortirais mon cahier à dessins afin que nous le feuilletions ensemble. Je dessine beaucoup, partout, mais j'ai peu d'occasions de montrer mon œuvre : à l'école, le trou d'une feuille de cartable devient une pupille, un nez de clown, un nombril, et je garde tous ces croquis, que j'insère dans ce cahier.

Je dessine surtout des portraits. Mon père m'a appris les proportions; la distance d'un œil entre les deux yeux, ou encore le front beaucoup plus large qu'on le croit, au moins la moitié du visage. J'essaie souvent de dessiner la plus belle personne qui soit, mais je ne réussis qu'à constituer un cadavre exquis, un amalgame des traits marquants : la bouche d'une voisine, le nez flûté de mon professeur, les sourcils qui semblaient tracés au fusain d'un passant, les grands yeux de ma mère. L'effet de beauté n'est pas là, je recommence. Je fais aussi des profils – le front, le nez et le menton d'un seul trait de crayon, on dirait des petites chaînes de montagnes. Les nez plus longs sont des récifs à escalader.

Mon père m'a aussi appris les perspectives : je trace un point de fuite, puis des rayons pâles, que j'efface ensuite, mais qui me servent à placer les objets dans l'espace. J'aime beaucoup

reproduire des cubes, la profondeur me fascine, et j'en ai réussi un parfait, aux lignes pleines et sombres. Ces temps-ci, je fais des plans de toutes les pièces de la maison, j'essaie de les faire à l'échelle, ça m'aidera à m'en souvenir.

J'ai aussi commencé à faire de la bande dessinée, je te montrerais mes premières planches : des femmes avec les seins en deux traits courbes, comme des ailes d'oiseau. Je trace des petits nuages au-dessus de leur tête pour noter leurs pensées (mon père me demande pourquoi je ne fais pas de bulle classique, aucun de mes personnages ne parle, et je lui réponds que je préfère les nuages).

J'aimerais te proposer de faire ton portrait, mais je ne souhaiterais pas t'accaparer trop longtemps, et il y aurait encore la chambre de mes parents, le bureau, la chambre d'amis et le grenier à visiter. Si je te fais confiance, je te montrerais un secret – une boîte à chaussures sur la dernière étagère de la bibliothèque. Je grimperais sur un tabouret pour l'attraper. Il faudrait nous cacher dans ma chambre, faire une cabane avec un drap pour ne pas être surpris. Je l'ouvrerais devant toi comme un coffre aux trésors, tu verrais une pile de papiers, et je trouverais vite ce que je souhaitais te montrer : une photographie de ma mère nue. Je te ferais remarquer son calme, sa fragilité, ses seins comme des œufs tournés, on pourrait percer ses mamelons avec la pointe d'une fourchette. Ses imperfections m'apparaissent comme des preuves de son innocence : on ne peut pas accuser cette femme de rien.

Je te laisserais partir, en t'avertissant : la prochaine fois que tu passeras devant la maison, ce sera chez quelqu'un d'autre. C'était mon rêve avant, de déménager, d'avoir une nouvelle chambre (c'est pour cela que j'ai déserté la salle de couture, mes parents voulaient me faire plaisir). Mais

maintenant, je ne sais plus. Je fais souvent des cauchemars où tous les meubles sont placés autrement, ou simplement un peu décalés, ou de la même façon, mais dans une autre maison – c'est l'étrangeté la plus inquiétante, la perte de mes repères quotidiens. Je te montrerais la clé patinée de la maison, douce et froide. J'aimerais pouvoir la garder dans mon trousseau, elle clinquerait contre des clés nettes où se reflète la lumière.

Ces temps-ci, mes parents me demandent de classer mes jouets, de ne garder que ceux auxquels je tiens vraiment. Je pleure parce que je ne veux rien jeter. Je collectionne tout – les roches, les figurines, les peluches, les coquillages. Je ne veux pas abandonner les jouets avec des visages, animaux ou humains, je devine la colère et la tristesse dans leurs yeux. En faisant le ménage, je retrouve des vêtements de poupée, ou encore un morceau de puzzle, sous mon lit : la tête d'une princesse blonde, scindée en deux.

Nous organiserons une vente de garage avant notre départ. J'étalerai une nappe de Noël sur la table et je coifferai mes cheveux avec ma plus belle barrette. J'exposerai mes jouets et je préparerai des cartons pour les identifier, j'écrirai leurs noms et leurs plus grandes qualités, mon père appellera ça « mon orphelinat particulier ». Je vendrai aussi ma pyrite de fer et d'autres roches peintes, mes premières œuvres que je consens à laisser partir. Je me prendrai à mon rôle et j'expliquerai les aspérités de la pierre avec entrain.

Ce seront surtout les voisins qui visiteront ma table, les enfants avec qui je prends l'autobus au coin de la rue. Je les verrai pour la dernière fois, leurs sourires dévoileront des dents courtes et pointues. Nous ferons comme si de rien était devant les adultes, mais je ne pourrai m'empêcher

de penser, en les voyant repartir chez eux, qu'ils construiront, avec mes blocs, des maisons avec les mêmes poings dont ils se sont servis pour me frapper – je ne laisserai pas enlever mes animaux de plastique.

Hier, mes parents ont terminé de tout emballer. J'ai été rassurée de trouver la boîte à chaussures dans les articles de cuisine. Pour me changer les idées, mon père m'a montré à faire des plans à vol d'oiseau. Je m'imagine voler et voir les choses de haut. J'ai dessiné les pièces de la maison dans cette nouvelle perspective, des rectangles pour représenter les meubles et des ronds pour le haut de nos têtes. J'ai aussi fait des cartes du quartier; toutes les rues et mon trajet jusqu'à l'école. Mon père me dit que le déménagement élargira mes horizons, que je trouverai de nouvelles échelles, que je dessinerai de nouvelles cartes. Et que je pourrai toujours revenir ici en ouvrant mon cahier à dessins et, peut-être même, convier un ami.

III.

Elle aurait disparu

Notre ville invisible

C'est en voyant le jus pourpre des baies sur ma paume que je comprends que Florence ne saigne plus. J'observe les traits de ma main et me demande où elle s'inscrit. Sans doute dans un embranchement tortueux; des lignes tressées qui se chevauchent et se séparent, creuses et fines. Petite, je m'inspirais de ces traits pour dessiner des arbres et j'y laissais courir ma sève.

En côtoyant un corps chaque jour on ne le voit pas changer. Et c'est maintenant que j'y pense : son soutien-gorge un peu trop serré, ourlé de chair, est devenu ample; deux fossettes de plus en plus profondes creusent ses reins; l'élastique de sa culotte pend sur ses hanches. J'aurais dû la prendre au sérieux quand elle parlait du moment où elle disparaîtrait. Elle est si menue maintenant que je pourrais la garder dans mon ventre, son tremblement ferait résonner mes sangs.

Florence a une beauté étrange, intéressante. Elle est très myope, ses yeux sont fatigués par la lecture; elle porte des lunettes épaisses et regarde les choses de près. Avec ses loupes sur mon nez, ma vision est brouillée comme sous l'eau. Ses vêtements sont amples, au moins deux fois sa taille. Je me sens vulgaire à côté d'elle. Elle ne hausse jamais le ton, mange à peine. Son ventre est plat, elle s'épile et garde ses ongles limés courts – les liquides ne peuvent se loger dans aucun pli. Sa peau, recouverte de talc, sent toujours le savon et le papier fin, si bien que je ne connais pas l'odeur de son corps.

Les arbres que je traçais étaient toujours nus, portraits d'un éternel hiver. Quand mes parents me demandaient de faire passer les saisons, je dessinais des arbres d'automne; avec les couleurs barbouillées sur les branches, on les aurait dit en feu.

Je glisse les doigts en Florence chaque jour et ils restent pâles, moites mais transparents. Je ne retrouve plus l'opacité du sang, sa tiédeur, son goût de fer.

Florence marche en touchant les murs du bout des doigts pour s'assurer de sa propre existence. Elle me frôle aussi, parfois, pour s'assurer de la mienne. Sa main passe tantôt sur ma joue, tantôt sur mon cou ou mon bras – à peine un contact, une brise qui se lève. Elle reste silencieuse, mais la tension de ses épaules se relâche et ses yeux me disent : tu es encore là.

Enfants, Florence et moi jouions dans les fondations d'une maison incendiée. Des briques mousseuses délimitaient les pièces; nous réinventions l'espace, imaginions nos meubles, nous disputions pour la plus grande chambre, étalions des tapis de feuilles mortes dans l'entrée de notre maison. Les fondations étaient sans issues, il fallait enjamber les murets pour y pénétrer. Nous en faisons notre prison de pierres. Nous tentions de deviner qui y avait vécu; la couleur des tapisseries, l'emplacement des fenêtres, avant que les façades ne s'effondrent. Des mûriers avaient poussé sur les ruines. À la fin de chaque été, les fruits tapissaient le sol de notre demeure. Nous nous asseyions dans les herbes, tachions nos robes et cueillions les baies une à une. Elles et nous étions bouillantes, avions un goût de terre.

Rien n'a changé, leur jus coule toujours sur les doigts. Je m'étais promis de ne plus venir ici, mais j'y revenais trop souvent en rêves. La nuit, ce n'était plus seulement une maison effondrée, mais une ville immense, des kilomètres de ruines. Les murs poussaient autour de moi et le lierre grimait vers le ciel aussi vite que l'eau coule. Je me perdais dans les fondations toujours plus hautes, toujours plus sombres, toujours plus touffues – un labyrinthe impossible, dont les parois se resserraient. Je savais que je ne retrouverais jamais mon chemin. Parfois, le feu était à mes trousses, il grondait comme un animal. Je devais courir et je le faisais bien, j'ai l'habitude des rêves de fuite.

Lorsque mon rêve durait assez longtemps, je retrouvais Florence sacrifiée au centre du labyrinthe. Elle était couchée, langoureuse, elle ondulait le bassin; les bras levés, le buste offert, les doigts écartés enracinés dans le sol. Je me couchais sur elle pour la sortir de sa transe et j'appuyais de tout mon poids. La fusion ne venait pas. Je sentais ses os se briser, craquer comme des fines branches sèches, prêtes à s'allumer. Et c'est à ce moment que je comprenais que le feu partait de son ventre : c'était elle qui était à mes trousses.

Florence et moi sommes obsédées par l'idée de laisser des traces : nous voulons inscrire notre histoire quelque part. Nous avons mis un cadenas dans le grillage d'un pont, tracé des inscriptions au canif sur une écorce, dessiné au feutre dans une cabine de toilettes, tout pour dire : Nous étions ici, et là, et là aussi. Des années après nos jeux, je viens encore cueillir des mûres dans les ruines oubliées du quartier de notre enfance. Ces murs de pierre resteront toujours érigés comme une promesse : aucun souffle ne pourra déraciner les fondations de cette maison, aucun trou dans le ventre ne pourra les aspirer.

Depuis que Florence a commencé à maigrir, la ville de mes rêves est placardée d'avis de recherche : le portrait d'une femme au visage dangereusement symétrique, aux joues creusées par l'ombre. J'arrache les affiches pour ne plus devoir soutenir son regard. Je vois briller l'empreinte des doigts de Florence sur les façades, longues traînées identitaires brouillées par le mouvement.

En me relevant, j'imprime ma main sur un muret, dernière tache de notre carnage. Même si la pluie l'effacera, la vue du rouge sur la pierre me permet d'imaginer qu'il nous reste du sang et fait taire un instant ma plus grande inquiétude : qu'un jour, Florence en vienne à ne plus laisser aucune trace.

La disparition des choses

Vous ne me remarquerez pas en me croisant dans la rue. Mais moi, je vous remarquerai. Je regarde tous les passants. Si je vous trouve beaux, je cherche votre attention; certaines d'entre vous me sourient, d'autres me dévisagent; la plupart continue leur chemin, le regard fixé vers l'avant comme si je n'existais pas. Je vous heurte parfois pour attirer votre attention. Le jour, je porte des lunettes de soleil : mon regard vous suit incognito quand vous passez à côté de moi. Je profite des vitrines pour observer plus longtemps les corps se mouvoir. Je regarde vos reflets se superposer aux mannequins. Du coin de l'œil, je vous vois vous éloigner. Quand une passante s'arrête devant un magasin, j'imagine les vêtements exposés sur elle. J'ai développé un bon instinct, je devine d'un coup d'œil le tour de taille. Cette robe serait flottante sur cette longue fille. Sa démarche est plus assurée depuis qu'elle s'est arrêtée devant la vitrine. Je sais qu'elle s'imagine parader dans ce vêtement et, pendant un instant, nous partageons quelque chose.

Lorsque vous marchez devant moi, je détaille vos cheveux, vos vêtements, vos fesses et votre démarche. Je reconnais Florence en vous : la taille; votre manteau identique au sien; vos semelles usées en angle parce que vous marchez les pieds tournés vers l'intérieur; le frottement de votre sac qui relève le tissu de la robe sur votre cuisse; la couture des culottes à travers votre jupe. Elle aurait pu se teindre les cheveux comme les vôtres, porter vos boucles d'oreilles, emprunter votre rouge à lèvres. Pendant un instant, elle est là, devant moi. J'ai le cœur qui bat – une impression vive, claire, qui élargit le ventre comme une boule de lumière. J'accélère le pas pour vous dépasser. Quand j'arrive à votre hauteur, je devine votre profil : l'arête du nez, la parenthèse des joues rondes. C'est à ce moment que vous ressemblez le plus à mon amie. Une fois devant vous,

je fais mine d'avoir échappé quelque chose, je pousse une exclamation et je me retourne pour voir votre visage. La vision est trop rapide, je retiens mal vos traits, souvent banals, mais je ressens parfois une impression diffuse de beauté.

J'aime les silhouettes androgynes et les cheveux longs, les gens seuls qui sourient, se racontant des histoires. Dans les transports en commun, je peux vous observer de plus près et remarquer les détails dissonants : les lèvres ourlées d'un homme, au revers foncé comme un sexe; l'odeur de sang menstruel d'une femme à la beauté de magazine; des yeux clairs, à l'iris texturé, dans un visage clos.

Il m'arrive de suivre les gens pour continuer à les épier. Je marchais l'autre jour derrière un homme qui avait une tache sombre à la fourche, une marque que je ne connaissais qu'aux femmes. Je ne pouvais quitter le tissu des yeux, émue par l'auréole que je devinais chaude et moite et qui se dévoilait à chaque enjambée. J'ai eu envie de le suivre jusqu'à ce que la tache sèche, et la regarder encore. L'intérieur des cuisses est la partie du corps que je préfère. La peau fragilisée par le frottement des jambes, qui laisse des îlots imberbes sur la peau des hommes et fait brunir celle des femmes. Les bas nylon s'effacent à la fourche, on devine des auréoles pâles sur les jambes ombrées; le tissu des pantalons devient mince et cède parfois. La peau des cuisses est fragile. Une chair tendre, bouillante, où enfouir le visage. L'homme a tourné le coin de la rue. J'ai continué tout droit, j'étais attendue pour le souper.

La nuit, ma silhouette crée une ombre immense à la lumière des réverbères. Je marche plus vite. Je regarde souvent par-dessus mon épaule. Dans les vitrines, les mannequins ont le visage vide.

Ils me fixent malgré l'absence de pupilles, et la blancheur de leur peau tournée vers moi est telle que je dois protéger mes yeux de leur lumière. Des magasins les coiffent de perruques carrées et colorées, d'autres ajoutent des faux-cils sur leurs faces lisses. Parfois, des corps sans tête ou de simples troncs côtoient des mannequins à la physionomie complète – une étrange compagnie, à la conversation impossible. Certains ont la jambe levée au-dessus de la tête, pour montrer la souplesse de vêtements de sport; d'autres ont le corps tendu, la tête penchée, prêts pour le sacrifice. Leur nudité me fait peur. Leur chair est statique et les néons luisent sur leurs seins.

Je rêve souvent que je repère Florence dans une foule. Elle porte une robe vert bouteille que nous nous échangeons, adolescentes. À la rondeur des cuisses, le poids de la poitrine, l'angle du cou, je comprends que son corps est à un tel point semblable au mien que j'en connais les sensations. Les passants accélèrent leur pas, me frôlent comme un vent qui se lève. J'ai le sentiment pressant que je ne dois pas la laisser seule; on doit se serrer jusqu'à se fondre l'une dans l'autre; que j'aie ses dents imprimées sur l'épaule, que mes ongles creusent des demi-lunes dans son dos. Les passants la regardent. Je me hâte vers elle, tente d'attraper sa main. Sa paume est glissante. Je l'appelle, hausse le ton, caresse et claque ses joues, colle mon nez contre le sien. Elle ne cligne pas des yeux. Sa respiration s'accélère. Ils s'approchent. J'entends ses hoquets, ses supplications. Je frappe les inconnus affairés autour de son corps que je ne distingue plus. Mes doigts se perdent dans le tissu de leurs vêtements.

Le lendemain, je vous regarde avec méfiance; peut-être voulez-vous nous séparer.

Calquer nos insomnies

Cassandra dessine sa famille et je me reconnais dans ce personnage un peu en retrait, avec les cheveux jaunes raides sur la tête comme des pâtes sèches. Je ne sais pas comment elle explique la composition de son dessin, à l'école; je deviens peut-être sa grande sœur, sa tante qui vit à la maison, ou sa cousine venue de très loin, d'une île exotique où les habitants ont les cheveux fluo et portent des robes triangulaires aux couleurs vives.

J'ai connu Cassandra dans le ventre de Florence. Je plaçais mes mains en porte-voix pour lui parler à l'insu de sa mère et je faisais semblant qu'elle me répondait, instaurant entre nous un dialogue inventé et absurde. Après sa naissance, je la prenais dans mes bras et continuais de lui donner la réplique. Je décodais des paroles de sagesse dans son babillage et la mimais avec un ton posé d'adulte qui « a vu neiger ». Lorsqu'elle a commencé à me répondre, je me suis étonnée de rencontrer une inconnue, un prolongement du corps de mon amie, mais avec des pensées et une vie propres. Elle a poussé, grandi et s'est éloignée de nous, juste assez pour nous regarder avec ses yeux qui ne sont pas tout à fait les nôtres. Ses gestes sont devenus de plus en plus flous, de plus en plus libres, comme un calque d'abord tracé à l'identique, qui devient asymétrique une fois les feuilles séparées.

Je ne comprends pas ce que cette enfant comprend de moi. Sur ses croquis, j'ai toujours des tenues extravagantes, quatre ou cinq cheveux, des longs cils qui dépassent la sphère de mon visage, alors que je me maquille peu et qu'elle me voit d'ordinaire dans des vêtements neutres, des pantalons et des cardigans. Et le plus étrange, c'est qu'on me reconnaît toujours. Des fois,

elle me dessine seule, ou tenant un chat par la main, mais c'est nécessairement moi. Si je figure sur un dessin, son père ne l'affiche pas sur le réfrigérateur.

Avant la naissance de Cassandra, j'imaginai qu'elle serait comme sa mère, avec le même visage, mais en plus petite, les cheveux tressés, une incisive en moins, et des yeux neufs pas encore abîmés par le soleil et la lecture; je me réjouissais de retrouver la Florence que j'ai connue enfant et que je voyais encore, parfois, dans les yeux de la femme. Mais Cassandra était dodue et l'est restée, ses cheveux sont droits, il faudrait les faire bouillir pour les assouplir; elle parle en aspirant sa salive comme si elle avait un appareil dentaire. Bambin, elle applaudissait mes grimaces avec les bras mous, désarticulés. Elle a un vocabulaire élaboré pour son âge, elle comprend des mots que nous ne lui avons pas appris. J'ai dû apprendre à la connaître.

Nous devons faire attention à ce qu'elle voit, ce qu'elle sait. Il me semble que les enfants sont comme des négatifs en attente d'être développés : la moindre tache devient apparente, sombre et creuse une fois agrandie. Moi qui suis très maladroite, qui garde au creux de mes paumes les cicatrices des coupes cassées, qui entends encore l'écho des objets échappés, je touche Cassandra et lui parle avec précaution. Devant elle, je ne me fâche jamais, je ne contredis pas ses parents, je ne pleure pas. J'essaie de ne pas la tacher.

Avant sa grossesse, mon amie était maigre, les côtes saillantes et les hanches droites, les seins en pointes sous ses chemises. À cette époque, elle ne saignait plus et en était fière. Elle gardait ses cheveux courts et traquait le moindre poil, les jambes et le pubis lisses comme du papier. Puis, il semble qu'elle ait consenti à vivre. Elle a abandonné sa retenue et s'est laissée pousser, mûrir,

grossir. La métamorphose de son corps s'est faite si rapidement que je croyais pouvoir l'observer à l'œil nu et je passais des jours à la détailler. J'étais fascinée par sa nouvelle pilosité : ses cheveux jusqu'aux épaules; un duvet blond, presque invisible, sur les jambes; aux aisselles et dans le bas du ventre, des broussailles sombres auxquelles on aurait pu mettre le feu.

Même enceinte, je voyais encore Florence enfant. J'avais envie de l'habiller, de la coiffer, de la porter en moi. Nous aurions été des poupées russes et la petite n'aurait pas pu naître tant que je n'aurais pas ouvert les cuisses.

Aujourd'hui, la cicatrice de césarienne, qui traçait un sourire sous son nombril, s'est presque effacée. Sa voix est redevenue faible : ses berceuses restent dans la même octave, elle casse les notes trop aiguës. Elle craque, pleure souvent. Lorsque Cassandra fait des crises, on dirait que Florence se ferme, devient imperméable et n'entend plus rien. Pour les autres, elle fixe le vide, mais moi, je sais exactement ce qu'elle voit : en voiture, les gouttes d'eau qui filent sur la vitre, s'assemblent et se séparent; dans le jardin, le ballon de Cassandra rebondissant dans des arcs de plus en serrés jusqu'au boisé; sur le balcon, la fiente de pigeon épaisse comme une croûte de peinture; à table, le jambon du sandwich pâle comme un morceau de peau qui pend hors du pain sec.

Je sais que Cassandra comprend mieux ce qui arrive à sa mère que ce que nous voulons bien lui dire. Mais je ne suis pas un de ses parents, ce n'est pas à moi de le lui expliquer. Ensemble, elle et moi, nous dessinons Florence en exploratrice de la jungle, prête à tout affronter. Elle est debout,

souriante, au milieu d'arbres frisés. Les doigts de sa main forment des boules, perchées tout le tour de la paume comme des pétales de fleurs.

La nuit, Cassandra doit entendre Florence se retourner dans son lit : je connais par cœur ses insomnies, ses pieds froids et son ventre creux d'une faim sale, ses cauchemars dans les ombres des arbres sur les murs, le bruit de la tuyauterie qui la fait sursauter. Si elle ne dort pas, je le sens et je ne trouve pas non plus le sommeil. Je me regarde dans le miroir, la tête auréolée par la lampe du couloir, avalée par le trou noir de mon propre visage.

Comme Florence ne sort plus de chez elle, je dois aller chercher Cassandra à l'école. Pour cela, nous devons m'identifier au service de garde. Nous en discutons longtemps, autour de la table de la cuisine, nos cafés refroidissent : pour qui donc va-t-on me faire passer. Émile suggère que Florence et moi soyons sœurs. Nous protestons, personne ne le croirait : nous ne nous ressemblons pas. Florence tranche des légumes d'un mouvement sec qui fait trembler sa poitrine. Nous convenons que je serai plutôt la sœur d'Émile. Maintenant, il faudra expliquer à Cassandra que je suis désormais sa tante; et laisser une tache assombrir sa peau claire.

En direct

L'apparition de la télévision en direct a tué mon grand-père. C'était l'année des grandes inondations : à l'écran, on voyait les maisons effondrées, la rivière qui débordait sur les berges et les routes. Ces images étaient reprises sur toutes les chaînes, mais, pour lui, chaque annonce était un nouveau désastre – à chaque visionnement, de nouveaux bâtiments s'écroulaient, la rivière inondait d'autres routes et serait bientôt chez lui. Il refusait de manger et regardait l'écran, avide de ne rien manquer. Il ne supportait pas l'urgence. Il était assis dans la cuisine, en sécurité, mais ailleurs, au même moment, la catastrophe gagnait du terrain. Il est mort devant la télévision, la main crispée sur sa fourchette.

Aujourd'hui, une femme s'est jetée dans la rivière près de chez moi. La nouvelle est si souvent répétée qu'à chaque fois c'est une nouvelle femme qui se précipite dans le vide. Je vois les passantes converger vers le pont et se mettre en ligne, dans leur manteau de pluie, prêtes à enjamber la balustrade. Elles tombent une après l'autre, forment une chaîne si serrée qu'on dirait la chute décortiquée, chaque moment immobilisé. J'entends des cris, puis la déchirure des voix et de l'eau, le silence qui suit l'éclaboussement. Certaines vont se fracasser sur les roches, d'autres sont emportées par le courant. Je revis la scène toutes les dix minutes, sur la chaîne principale. On retrouvera les corps gonflés, plus loin, dans le bassin où le courant se calme et les enfants se baignent.

J'appelle Florence pour m'assurer qu'elle n'est pas partie avec le courant. À la télévision, on parle d'une femme d'une vingtaine d'années : ce pourrait être elle, ce pourrait être moi, ce

pourrait être nous deux. J'appuie sur une mauvaise touche, mes doigts tremblent, je recommence. Quand une catastrophe arrivait, mes parents me croyaient toujours en danger : un arbre s'effondrait et ils m'imaginaient coincée sous les branches, un accident de voiture et ils craignaient que je sois une des passagères. Ils ont remercié le ciel de ne pas m'avoir inscrit à l'école qui a brûlé. Florence répond à la troisième sonnerie. Je vais tout de même la rejoindre pour vérifier qu'elle n'a pas enfilé son manteau de pluie. Je ne veux pas lui survivre.

En chemin, je croise une fillette en bottes imperméables qui traîne sa poupée imbibée de pluie dans une poussette. Elle se dirige vers le pont, son jouet porte des habits de soirée. Et je pense : pas les enfants, ne prenez pas aussi les enfants.

On pourrait croire que Florence n'est pas chez elle, mais si l'on porte attention, on voit sa silhouette se dessiner à la fenêtre. Les lumières sont éteintes, les passants ne se savent pas observés. Je lève les yeux et la repère tout de suite. Elle regarde la rue, derrière son propre reflet; les inconnus et les voitures défilent au-delà de son visage, au-delà de ses traits vaporeux. Les rideaux ne sont pas opaques, son corps se découpe à travers le tissu. Elle souffle dans la vitre pour dissiper son image. Il faut plisser les yeux pour voir le nuage se former. Son visage devient flou, une tache de couleur estompée, avant qu'elle essuie la buée du revers de la main et que ses traits réapparaissent. Je devine que sa paume est humide, glacée, et j'aimerais la réchauffer, la brouiller de mon souffle. Je ne sais pas si elle m'a vue, sur le trottoir d'en face; j'ai l'impression que son regard se perd et ne se rend pas au-delà d'elle-même.

Elle m'accueille à bras ouverts et cherche ma bouche. Je sens son souffle chaud dans mon cou. J'évite son baiser, lui prends le visage dans les mains et chuchote : je m'inquiète pour toi. Elle m'embrasse : et pourtant.

Elle m'attire dans sa chambre pour me montrer une antiquité, qu'elle a trouvée la veille dans un vide-grenier. Je me perds dans la contemplation des écritures gravées en relief sur le pin, mou comme un ongle. Deux calligraphies différentes y apparaissent; des traits fins et attachés, puis des lettres rondes, presque enfantines. J'essaie de décrypter les inscriptions. Je crois discerner quelques mots, mais dès que je déplace mon regard, la lumière les cache et révèle d'autres traces. Pendant ce temps, je l'entends se déshabiller derrière moi. Je me retourne.

Elle détache l'agrafe de son soutien-gorge d'une seule pincée. Elle laisse la fermeture éclair de son vieux jeans ouverte sur le triangle de sa culotte et glisse sa main entre ses jambes. Je trouve encore des repères dans son corps si maigre, si improbable : les vergetures sur son corps forment un arbre qui s'estompe après le renflement des hanches, elle a grandi trop vite à l'adolescence. Le grain de beauté sous son sein, une goutte de gouache diffuse lovée dans le pli de la peau, m'apparaît comme un point de fuite d'où tout découle.

Les hommes ne savent pas ce que c'est que de regarder Florence. Pour la regarder il faut savoir l'aimer, et pour l'aimer, il faut la connaître depuis l'enfance. Je vois en elle des choses qu'ils ne voient pas. Ses yeux toujours humides, son dos un peu voûté qui lui donne l'air de protéger quelque chose en son torse, sa façon de découvrir son nombril en nettoyant ses verres avec un pan de son chandail. Ses cheveux qui se perdent dans le soleil, comme évaporés. Ils n'ont pas

encore compris qu'on ne peut pas la posséder. On approche notre souffle et elle se répand. Il faudrait l'enfermer, la muséifier, la maintenir dans l'ombre, alors qu'elle attire la lumière.

Ces temps-ci, je la prends souvent en photo. Depuis qu'elle a maigri, elle accepte sans résistance. Tandis que je développe la pellicule dans le bain argentique, ses multiples visages se révèlent, d'abord sombres, effrayants, la mort devant moi. Elle a vieilli, mais elle me paraît plus belle qu'avant. Elle a la beauté de ce qui précède l'échappement : des fruits parfaitement sucrés avant la pourriture, des collants minces avant qu'ils ne fendent, des lèvres humides avant qu'elles ne sèchent.

Mais je ne réussis jamais à fixer son expression – dès qu'elle est figée sur la pellicule, je ne la reconnais plus. Aujourd'hui, elle me regarde, nue, couchée dans le soleil. Un rayon se reflète dans son œil d'un bleu dense, dessine une ligne qui court de sa joue à son sein et éclaire le duvet de son visage comme une nouvelle neige. L'ombre du cou, large, plonge jusqu'à son buste tapissé par la pénombre, et ses cils allongés par la lumière barrent son front. Sa beauté est mythique; on la croirait disparue depuis le siècle dernier. La voir vivre me fait mal. J'ai envie de la serrer jusqu'à l'étouffement.

Nous restons longtemps silencieuses, allongées côte à côte. Le chauffage souffle comme une haleine. L'obscurité tombe, masque son visage et la douceur de sa peau. La lumière des phares des voitures traverse les rideaux et balaie le mur. Lorsque Florence prend la parole, c'est pour me rappeler des temps oubliés, des jeux insolites dans le grenier avec nos amies, et un constat que nous avons fait, jadis : qu'ensemble, nous nous détruirions. Elle rit : nous n'avons pas besoin,

pour cela, l'une de l'autre – nous pouvons très bien le faire seules. En me penchant sur elle, je remarque la salive épaisse sur ses lèvres, comme de la mousse blanche; la pourriture la guette déjà. Il faudrait la mettre sous une cloche.

Références des nouvelles publiées indépendamment :

« Et couvertes de satin » a remporté le Prix du Jeune Écrivain : « Et couvertes de satin » dans COLLECTIF, *Et couvertes de satin et autres nouvelles*, Paris, Buchet-Chastel, 2015, p. 13-20.

« Les ombres chassées » a été en lice pour le concours de nouvelles Radio-Canada au printemps 2015 : « Les ombres chassées », *Ici Radio-Canada*, en ligne : <http://ici.radio-canada.ca/sujet/prix-litteraires-nouvelle/2015/03/30/001-les-ombres-chassees-finaliste-prix-nouvelle-2015-kiev-renaud.shtml>

« En direct », *Contre-jour*, numéro 36, printemps 2015.

« Écouter les coquillages », *XYZ. La revue de la nouvelle*, numéro 117, automne 2014, p. 7-9.

« Avis de recherche » dans une version préalable : « L'orpheline », *Jet d'encre*, numéro 23, hiver 2014, p. 66-68.

« Les bonnes manières » dans une version préalable : « Les bonnes manières », *Jet d'encre*, numéro 22, été 2013, p. 75-76.

Le début de la nouvelle « Cartographie des limites » (le rêve) sous le titre « Blanche », *Jet d'encre*, numéro 14, Printemps 2009, p. 81-82.