

AVERTISSEMENT

à l'intention de l'examineur d'un mémoire en écriture littéraire

Selon nos règlements, le mémoire en écriture littéraire comporte à la fois un texte de création (récit, recueil de textes poétiques ou de nouvelles, pièce de théâtre, essai, scénario) et un texte critique. Une courte section (placée au début, à la fin ou encore entre les deux volets du mémoire) doit énoncer et problématiser le lien entre les deux parties (création et critique), ce lien pouvant prendre des formes diverses (comme la revendication d'une filiation ou l'analyse d'une thématique commune). Le volet critique, qui occupe environ le tiers du mémoire, ne porte pas sur le texte de création ni sur le processus ayant mené à son écriture. Il a pour objet soit l'analyse d'une œuvre dont les enjeux recourent ceux de la pratique d'écriture de l'étudiant soit l'approfondissement d'une question (théorique, esthétique, technique) qui se trouve au cœur du projet de création. L'ensemble du mémoire fait généralement de 80 à 100 pages.

La direction des études de 2^e et 3^e cycles
et de la recherche
Département de langue et littérature françaises
Université McGill

LE POIDS DE LA FICTION DANS *LE DICTATEUR ET LE HAMAC*

suivi du texte de création

DÉDALES

par
Perrine Leblan

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 2016

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	v
Volet critique Le poids de la fiction dans <i>Le Dictateur et le Hamac</i>	
Introduction	2
I. La fiction qui s'exhibe	9
II. La fiction qui s'autonomise	17
III. La remise en cause de l'autonomie de la fiction	24
Conclusion	29
Bibliographie	33
Volet création Dédales	36
Note	105
Lien entre les volets	106

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse, dans un premier temps, au commentaire métatextuel sur la nature de la fiction qui se déploie dans *Le Dictateur et le Hamac* de Daniel Pennac, et à la théorie de la fiction ainsi mise en récit. On trouve en effet dans l'œuvre de nombreux procédés narratifs qui transgressent les niveaux diégétiques, en particulier la métalepse genettienne, qui se manifeste notamment lorsque l'auteur, Pennac, décrit sa rencontre avec son propre personnage. À l'aide de ces procédés, le roman met en scène un brouillage des frontières entre « fiction » et « réalité » qui permet de remettre en question le statut accordé à la fiction. Les réponses qu'offre *Le Dictateur et le Hamac* sont complexes et souvent paradoxales, mais le texte accorde surtout à la fiction une existence aussi substantielle qu'au réel. Dans un second temps, mon texte de création, un récit intitulé *Dédales*, propose une autre manière de penser la fiction à travers la fiction, avec des personnages qui entretiennent tous un rapport confus à la réalité. Après la mort de leur mère, les jumeaux Eirwen et Dylan essayent de s'expliquer sa fin tragique en interrogeant le seul membre de leur famille qu'il reste et en retournant sur les lieux de leur enfance. Pour retrouver cet endroit, ils ne disposent cependant que des récits largement fictionnels de leur mère et de la mémoire défaillante de leur oncle, et c'est finalement la fiction qui va leur offrir des pistes de réponses.

ABSTRACT

This thesis first examines the metatextual commentary on the nature of fiction that unfolds in *The Dictator and the Hammock* by Daniel Pennac, and the theory of fiction that is thus turned into a narrative. There are indeed a lot of narrative devices that transgress diegetic levels in the text, in particular Genette's metalepsis, which notably manifests itself when the author, Pennac, describes his meeting with his own character. Using these devices, the novel stages a blurring of the borders between « fiction » and « reality », which allows it to question the status granted to fiction. The answers provided by *The Dictator and the Hammock* are complex and often paradoxical, but what the text gives above all to fiction is an existence as substantial as reality. My creative writing piece, a story titled *Dédales*, then provides another way of thinking about fiction through fiction, with characters who all have a confused relationship with reality. After their mother's death, twins Eirwen and Dylan try to explain her tragic end by questioning the only remaining member of their family and by returning to the place of their childhood. To find this location however, they can only rely on their mother's largely fictional stories and their uncle's failing memory, and, in the end, it is fiction that will offer them some hints of answers.

REMERCIEMENTS

Merci au Département de langue et littérature françaises de McGill pour son soutien financier et pour son environnement d'études stimulant.

Merci à Isabelle Arseneau (superviseuse du volet recherche), qui m'a aidée à comprendre ce qui me fascinait autant dans *Le Dictateur et le Hamac* et qui m'a orientée vers les ouvrages théoriques qui m'ont permis de l'expliquer, pour ses commentaires toujours approfondis et encourageants qui ont soutenu ma rédaction.

Merci à Pascal Brissette (superviseur du volet création), qui m'a aidée à extirper un récit construit du flou dans lequel existaient mes personnages et à le rendre aussi intéressant que possible, pour ses remarques pertinentes et ses suggestions inspirantes qui ont su donner une direction à mon écriture.

Merci à mes parents pour leur soutien si précieux sur tous les plans, merci à Cat pour son enthousiasme pour mon mémoire, y compris dans les moments où j'en doutais moi-même, merci à tous mes amis pour leur présence très appréciée et en particulier à ceux du cercle, qui offrent toujours une écoute bienveillante à mes textes.

VOLET CRITIQUE :

LE POIDS DE LA FICTION DANS *LE DICTATEUR ET LE HAMAC*

Introduction

Daniel Pennac est surtout connu comme romancier, notamment grâce à sa saga Malaussène, qui s'ouvre avec *Au bonheur des ogres* en 1985, *La fée carabine* en 1987 et *La petite marchande de prose* en 1989, suivis de quatre autres ouvrages, dont la publication s'étend de 1995 à 1999¹. Pennac a également une pratique plus réflexive de la littérature et il s'est aventuré à plusieurs reprises du côté de l'essai, notamment avec *Comme un roman* (1992), qui jette un regard irrévérencieux sur la pratique de la lecture et la transmission du plaisir de lire. Sa double expérience d'enseignant et d'écrivain alimente sa pensée sur la littérature, comme on le voit bien dans son roman autobiographique *Chagrin d'école* (2007), qui retrace son parcours de « cancre » et sa volonté, une fois devenu lui-même professeur, de transmettre l'amour de la lecture à ses élèves. *Le Dictateur et le Hamac* (2003) est un ouvrage hybride qui occupe une place singulière au sein de son œuvre, quelque part à la croisée de ses différentes pratiques de la littérature.

La critique savante s'est, jusqu'à présent, très peu intéressée aux écrits de Pennac en général, comme le font remarquer plusieurs des quelques auteurs qui leur ont consacré des analyses². Ce vide critique est encore plus flagrant en ce qui concerne *Le Dictateur et le Hamac*, pour lequel on ne trouve, du côté de la critique savante, que deux très brefs compte rendus³. La quasi-intégralité des analyses consacrées à Pennac portent plutôt sur l'un ou l'autre, voire plusieurs, des romans de la saga Malaussène, laissant ainsi *Le Dictateur et le Hamac* complètement dans l'ombre. Cependant, se pencher sur ces autres analyses permet de prendre la

¹ Voir D. Pennac, *Monsieur Malaussène*, 1995 ; *Des Chrétiens et des Maures*, 1996 ; *Monsieur Malaussène au théâtre*, 1996 ; *Aux fruits de la passion*, 1999.

² Voir notamment K. Halling, « *Et comme il n'y a rien d'autre à faire, je me marre.* » : *Humour and Pathos in the Writings of Daniel Pennac* ; E. Mallette, *La fée carabine: apprivoiser l'écriture de Pennac*.

³ M. Kline, « *Le Dictateur et le Hamac* by Daniel Pennac » ; L. Labbé, « Le roman dictatorial ».

mesure de la singularité du *Dictateur et le Hamac* au sein même de l'œuvre de Pennac.

En effet, comme le relèvent la plupart de ces analyses⁴, la fiction, et plus spécifiquement le fait de raconter des histoires, occupe une place fondamentale au cœur de tous les romans de la saga Malaussène, où elle assume cependant surtout une fonction cathartique pour les personnages : elle leur permet d'appriivoiser les aspects plus sombres de leur quotidien, sans toutefois jamais leur faire perdre de vue la démarcation entre fiction et réalité. Le manque de distinction entre les deux est présenté sous un jour dangereux : on se souvient par exemple du vieux Risson de *La fée carabine*, dont la passion pour la littérature le mène à assassiner des vieilles dames du quartier de façon à se procurer de la drogue et raviver ainsi sa mémoire, dans le but de pouvoir continuer à transmettre tous les romans qu'il a lus jadis. Dans *Le Dictateur et le Hamac*, bien au contraire, ce risque de brouillage des frontières est entièrement embrassé et célébré; il s'apparente bien plus à un jeu inhérent à la fiction qu'à un quelconque danger de confusion.

Cela fait du *Dictateur et le Hamac* un objet difficile à appréhender et à situer par rapport au reste de l'œuvre de Pennac, ce qui explique peut-être le silence de la critique savante à son égard. En revanche, la critique non-savante a, quant à elle, proposé des angles de lectures très intéressants, tantôt dans des interviews qui permettent d'éclairer le rapport de Pennac à la fiction et sa démarche dans *Le Dictateur et le Hamac*⁵, tantôt dans des articles succincts qui soulèvent la question des jeux entre fiction et réalité déployés à l'intérieur du récit⁶. La finesse des pistes d'analyse formulées dans ces articles semble témoigner d'une sensibilité des lecteurs à l'égard des jeux fictionnels mis en place. Ce passage de l'article de Ferniot en est un excellent exemple :

⁴ Voir notamment D. J. Bond, « Daniel Pennac: des histoires d'histoires » ; K. Halling, « *Et comme il n'y a rien d'autre à faire, je me marre...* » ; C.W. Nettlebeck, « The "Post-Literary" Novel: Echenoz, Pennac and Company ».

⁵ Voir notamment C. Argand, « Daniel Pennac » ; T. Gandillot, « Pennac à contre-pied » ; S. Tanette, « Un roman ? Pas tout à fait un mensonge ! ».

⁶ Voir notamment C. Ferniot, « On ne devient pas... » ; S. Tanette, « Un roman ? Pas tout à fait un mensonge ! ».

Le Dictateur et le Hamac serait donc un roman sur l'écriture, sur la toute-puissance du romanesque, sur l'interpénétration permanente de la fiction dans le réel et de la réalité dans l'imaginaire. Vaste programme mieux dissimulé dans la série des Malaussène et tout à coup mis à nu, tel un écorché en classe de sciences naturelles. Mais il ne faut surtout pas imaginer que Daniel Pennac, auteur de *Comme un roman*, se met à rédiger ici une œuvre théorique. Le romanesque prime, l'humour est au pas de la porte, l'aventure devant nos yeux de lecteurs qui se demandent à chaque page ce que le garnement va encore inventer pour nous épater, nous séduire, nous dérouter⁷.

Le Dictateur et le Hamac fait en effet s'entremêler un récit qui ne cesse d'affirmer sa fictionnalité et des passages signalés en tant qu'autobiographiques, qui livrent eux-mêmes les coulisses de l'écriture du roman en construction. Cependant, malgré cette apparente transparence quant aux frontières entre la fiction et le réel, ces dernières se complexifient, jusqu'à se révéler perméables, notamment lorsque l'auteur en vient à mettre en scène sa rencontre avec l'un de ses personnages. S'adressant directement à ce personnage, Pennac décrit de cette manière l'envie qui le prend soudain :

Tu te lèves, tu vas à tes fusains...

...

Tandis qu'à la même seconde, mais soixante ans plus tard, me vient, dans mon hamac, un appétit étrange:

L'envie de te créer pour de bon.

C'est-à-dire le besoin d'écrire *comme si tu existais vraiment.*

De faire comme si nous nous connaissions *dans la réalité*. Toi, vieille dame devenue, moi, passant du « tu » au « vous », et le lecteur, aux dernières pages de ce livre, ayant complètement oublié *que vous n'êtes qu'un personnage de fiction*, ma chère Sonia⁸.

Ainsi, plutôt que de tout simplement s'entremêler, la réalité et la fiction se contaminent aussi l'une l'autre.

Ce roman se signale donc surtout par son commentaire métatextuel sur la nature de la fiction, qui se déploie à la fois sur le plan du récit — la trame narrative se compose autour de la traversée des frontières entre ce qui est donné pour « fiction » et « réalité » — et sur le plan du discours — avec notamment l'usage du conditionnel, la présence très forte de la métalepse, les

⁷ C. Ferniot, « On ne devient pas... », p. 107.

⁸ D. Pennac, *Le Dictateur et le Hamac*, p. 257.

nombreuses prolepses et les changements de focalisation. C'est la coïncidence entre ces deux plans que j'analyserai ici, en faisant ressortir la réflexion sur le statut de la fiction qui s'y dessine, à travers l'étude des mécanismes qui permettent de l'articuler – ce pour quoi une approche narratologique paraît la plus appropriée. Il semble que la porosité des frontières entre les niveaux diégétique et métadiégétique – pour reprendre les termes employés par Gérard Genette dans *Métalepse* – dans *Le Dictateur et le Hamac* incarne un commentaire métatextuel sur la fiction, où il est accordé à ce qui est « (assumé comme) fictionnel » une existence tout aussi substantielle qu'à ce qui est « (prétendu) réel »⁹.

Cette porosité est particulièrement manifeste dans le passage du *Dictateur et le Hamac* cité précédemment, dans lequel s'amorce le mouvement de transgression des frontières le plus spectaculaire du récit, qui va s'y déployer jusqu'à la fin. Tout en nous présentant de manière explicite son désir de « faire comme si¹⁰ » la fiction et la réalité – ou du moins les niveaux désignés comme tels dans le récit – se rejoignent, la figure du narrateur-auteur, identifiée comme Daniel Pennac lui-même¹¹, est déjà en train de mettre en place un brouillage entre ces niveaux jusque-là distincts. Il a commencé quelques chapitres auparavant à conférer à son personnage une substance particulière, notamment lorsqu'il s'est mis à s'adresser directement à elle à la deuxième personne du singulier et à l'interroger sur sa vie – sans toutefois qu'elle ne lui réponde. Dans le passage cité, la transgression se fait plus prononcée et annonce un franchissement majeur des frontières entre « réalité » et « fiction » au sein du récit. Avant même que Pennac ne mentionne son « appétit étrange » – qui consiste précisément en ce

⁹ G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, p. 25-26 : « La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel [...]. »

¹⁰ Une expression qui rappelle singulièrement la notion de « make-believe » développée par Kendall Walton dans son ouvrage *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, voir p. 11-12 et 67-69.

¹¹ Je désignerai dans cette analyse par le nom de Pennac à la fois l'auteur réel de l'œuvre et le personnage de narrateur-auteur présent dans le récit, car celui-ci joue précisément de cette indécision biographique.

franchissement –, l'expression « à la même seconde mais soixante ans plus tard » crée déjà un point de contact entre la temporalité de Pennac et celle de son personnage, ce qui leur fait traverser la frontière entre les niveaux métadiégétique et diégétique qui les séparait jusqu'alors et ira jusqu'à donner lieu à une rencontre entre les deux. La transgression est encore renforcée par le fait que le narrateur-auteur mentionne le lecteur et prédise sa réaction d'ici la fin du livre, d'autant plus qu'il s'adresse non pas au lecteur mais au personnage, « [s]a chère Sonia », ce qui donne l'impression d'une connivence entre l'auteur et le personnage aux dépens du lecteur.

Le procédé qui est à l'œuvre est celui de la métalepse, tel que l'a défini Genette, soit « une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même¹² ». Ce passage offre une illustration exemplaire de la manière dont la métalepse fonctionne dans le *Dictateur et le Hamac* et, puisque la structure complexe de l'œuvre s'articule en majeure partie autour de la métalepse, il semble approprié d'emprunter les concepts que Genette associe à ce procédé pour comprendre comment ces différents niveaux interagissent au sein de « l'univers de cette fiction¹³ ».

Lorsque la notion de métalepse seule ne sera pas suffisante pour saisir l'ampleur des jeux fictionnels mis en place dans *Le Dictateur et le Hamac*, je convoquerai également d'autres théories de la fiction qui permettront de rendre compte des différents aspects de la problématique. J'emprunterai notamment aux réflexions de Jean-Marie Schaeffer sur les mécanismes de la fiction les concepts de « feintise partagée » et d'« immersion mimétique »¹⁴, qui paraissent tout à fait pertinentes pour l'étude du *Dictateur et le Hamac*. La théorie de Thomas Pavel sur les mondes possibles sera également éclairante, car la manière dont celui-ci réconcilie la théorie des mondes

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ Voir J-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*

possibles et les univers de fiction semble tout à fait rejoindre l'effet produit par le récit dans *Le Dictateur et le Hamac*, où la fiction se présente comme une alternative possible à la réalité – ou plutôt une multitude d'alternatives possibles –, à laquelle le lecteur accorde tout autant d'existence qu'à ce qui est tenu pour « réel ».

Il est cependant nécessaire d'aborder dès à présent la question du pacte de lecture, non seulement pour déterminer une manière de désigner cet ouvrage hybride, mais surtout parce qu'il donne toute sa force à la structure métalectique de l'œuvre. C'est en effet parce qu'il y a « une identité assumée au niveau de l'énonciation¹⁵ » entre Daniel Pennac et celui qui est présenté dans *Le Dictateur et le Hamac* comme étant l'auteur du récit en train de se faire que l'effet de transgression est frappant, notamment lorsque l'auteur décrit sa rencontre avec l'un de ses propres personnages. Pour que cet effet puisse agir pleinement, il faut d'ailleurs que le lecteur admette que les passages qui renvoient à l'auteur Pennac sont réellement autobiographiques – du moins jusqu'au moment où celui-ci annonce qu'il va faire semblant de rencontrer son personnage. Plusieurs éléments extérieurs au texte viennent encourager cette lecture, que ce soit la quatrième de couverture qui affirme que « c'est surtout l'histoire de l'auteur rêvant à cela dans son hamac¹⁶ », aussi bien que les interviews données par l'auteur à ce sujet¹⁷ qui confirment les faits racontés.

On ne peut évidemment pas parler à propos de l'ensemble du récit d'« autobiographie », d'une part parce que Pennac se met en scène rencontrant un personnage fictif, d'autre part parce qu'une grande partie du récit n'implique pas Pennac lui-même. On pourrait être tenté de parler d'autofiction, selon la définition qu'en donne Philippe Gasparini : « Nous dirons alors que l'autofiction est au moi créateur (« auto ») ce que la science-fiction est à la science et à la

¹⁵ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 25.

¹⁶ D. Pennac, *Le Dictateur et le Hamac*.

¹⁷ Voir C. Argand, « Daniel Pennac » ; T. Gandillot, « Pennac à contre-pied » ; S. Tanette, « Un roman ? Pas tout à fait un mensonge ! ».

technique: un développement projectif dans des situations imaginaires.¹⁸ » Cependant, *Le Dictateur et le Hamac* est assez loin des écritures de l'intime que l'on rassemble habituellement sous le titre d'autofiction : les anecdotes personnelles évoquées par Pennac y servent davantage à montrer dans quelle matière puise le processus de création. Je vais donc plutôt choisir de considérer *Le Dictateur et le Hamac* comme un roman, puisque c'est la mise en scène du processus de création qui me paraît être au cœur de l'œuvre et que c'est de cette façon que Pennac le désigne lui-même en interview :

J'ai voulu associer le lecteur à ce jeu qui constitue mon quotidien d'écrivain, le conduire dans cette ambiguïté fondamentale qui constitue l'identité du roman. Un essai, si subtil soit-il, relève d'une simplicité élémentaire qui est le propre de la démonstration. Dans un roman, on ne démontre rien. Sa fonction est de rendre compte d'une réalité par quelque chose qui aurait la forme d'un mensonge mais qui n'en serait pas tout à fait un¹⁹.

Cette « ambiguïté fondamentale » que les historiens et les théoriciens associent traditionnellement au roman²⁰ est précisément ce qui permet la métalepse et tous les autres jeux fictionnels qui l'accompagnent dans *Le Dictateur et le Hamac* et qui donne ainsi au roman la capacité d'incarner un commentaire métatextuel sur la nature de la fiction.

Bien que les notions de « fiction » et de « réel » soient dans ce contexte des constructions qui ne prennent leur sens qu'à l'intérieur du récit qui les produit, cela n'enlève rien de sa force au commentaire métatextuel. Au contraire, le fait que cette réflexion sur la fiction s'incarne dans la fiction elle-même la rend d'autant plus intéressante, puisqu'elle offre la possibilité de penser le problème sous un nouvel angle, c'est-à-dire à travers la mise en récit d'une théorie de la fiction. Il est d'ailleurs particulièrement pertinent que l'approche théorique qui sera développée dans le volet recherche de ce mémoire soit complétée d'un volet création, constitué d'un récit intitulé *Dédales*, qui incarnera à son tour dans la fiction une réflexion sur le statut de celle-ci. Tout comme le roman de Pennac, ce récit aura notamment recours à une mise en scène de la création et à un jeu

¹⁸ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 26.

¹⁹ S. Tanette, « Un roman ? Pas tout à fait un mensonge ! », p. 90.

²⁰ Voir G. Lukács, *La Théorie du roman*.

de brouillage des frontières entre « réel » et « fiction » pour proposer un second commentaire métatextuel sur la nature de la fiction.

L'analyse du *Dictateur et le Hamac* portera d'abord sur l'élément qui frappe le plus immédiatement à la lecture, soit la manière dont la fiction s'y exhibe, comme si elle était décortiquée avec transparence sous les yeux du lecteur. Il s'agira ensuite d'examiner comment ce phénomène se complexifie subtilement au fil du texte, car la fiction paraît peu à peu prendre son indépendance, autant par rapport à son auteur qu'au récit qui la produit, jusqu'au point où elle semble finalement exister comme une entité autonome. Cependant, là encore, la situation n'est pas aussi tranchée, car le jeu de brouillage des frontières entre les différents niveaux diégétiques est tel qu'il devient parfois impossible de discerner entre diégèse et métadiégèse. La dernière partie de l'analyse portera donc sur la façon dont cette porosité des frontières vient remettre en question l'autonomie de la fiction.

I. La fiction qui s'exhibe

L'un des éléments qui frappent le plus à la lecture du *Dictateur et le Hamac*, et ce, dès les premières lignes du récit, est la manière dont la fiction ne cesse de s'y exhiber comme telle. Cela se manifeste à travers plusieurs procédés narratifs qui se déploient dans l'ensemble du roman; le premier et le plus évident est celui qui se remarque dès *l'incipit*, qui s'ouvre au conditionnel sur le récit qui « serait » à faire. Outre cet emploi du mode conditionnel qui place d'emblée le texte dans la virtualité de la fiction, la formule « Ce serait l'histoire de », reprise comme leitmotiv tout au long de la première partie à propos du dictateur Pereira, ainsi que d'autres expressions – particulièrement nombreuses dans *l'incipit* –, telles que « Il suffit d'imaginer », « une fable sur

le pouvoir » et « Manuel Pereira da Ponte Martins ferait un nom plausible²¹ », insistent sur la fictionnalité du récit proposé au lecteur. Les références explicites et répétées à l'histoire à raconter qui parsèment le roman servent également à produire cet effet, notamment lorsque le récit de la vie de Pereira s'achève sur la conclusion: « Voilà, c'est cette histoire qu'il aurait fallu raconter » (DH, p.60), ou encore lorsque Pennac évoque la possibilité de raconter ce même récit: « Si j'avais à raconter l'histoire de ce dictateur agoraphobe » (DH, p. 121). Dans les deux cas, en plus de se référer directement à l'histoire, brisant l'illusion mimétique, Pennac écrit comme s'il n'avait pas dans les faits déjà raconté cette histoire et qu'il la maintenait ainsi dans le régime des possibles imaginaires.

La métalepse joue également un rôle très important dans la mise en évidence du caractère fictionnel du récit, car « les métalepses, dans leur diversité, ont toutes en commun le fait de signaler l'essence construite du récit, c'est-à-dire le procès de textualisation²² », comme l'affirme Frank Wagner dans son article consacré aux métalepses narratives, où il en parle comme de « phénomènes “ dénudants ” (pour reprendre la terminologie des formalistes russes)²³ ». Dans *Le Dictateur et le Hamac*, plusieurs métalepses concourent à ce dénudement de la fiction, notamment celle qui consiste en un brouillage entre le temps du récit et le temps de l'histoire²⁴, à l'aide, entre autres, de la formule « à ce stade du récit », qui revient à plusieurs reprises dans le texte. On en a un excellent exemple dans le passage où le narrateur résume ainsi la situation du premier sosie du dictateur Pereira : « Bien. À ce stade du récit, le sosie (il joue son rôle de président depuis un certain temps déjà) ne sait rien du cinématographe. » (DH, p. 126), ou encore dans celui où le narrateur amorce la conclusion de l'histoire de ce sosie : « Le moment est venu de refermer la fenêtre du sosie. À ce stade du récit, on le sent bien, sa situation ne pourra pas

²¹ D. Pennac, *Le Dictateur et le Hamac*, p. 11. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle DH.

²² F. Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », p. 239.

²³ *Ibid.*, p. 240.

²⁴ Voir la distinction que fait Genette entre récit, histoire et narration, *Figures III*, p. 72.

s'améliorer. » (DH, p. 221). Cette formule fait en effet référence à l'acte de raconter et la manière dont Pennac l'emploie crée une coïncidence entre le temps du récit et le temps de l'histoire. Non seulement ce procédé rompt-il la frontière entre deux temporalités normalement distinctes, mais il souligne également la relation de dépendance qui unit les événements fictifs à l'acte narratif.

Genette explique cette relation avec l'exemple d'un récit fait par Ulysse dans l'*Odyssee* :

Si au contraire on tient Ulysse pour un menteur, et pour fictives les aventures qu'il raconte, l'importance de l'acte narratif ne fait que s'en accroître, puisque de lui dépendent non seulement l'existence du discours, mais la fiction d'existence des actions qu'il « rapporte ». On en dira évidemment autant de l'acte narratif d'Homère lui-même partout où celui-ci assume directement la relation des aventures d'Ulysse²⁵.

Ainsi, en utilisant la notion de récit comme repère temporel par rapport aux événements racontés, Pennac souligne leur caractère fictionnel, qui fait dépendre leur existence de la narration qui en est faite.

On trouve également une occurrence importante d'une métalepse d'un autre genre, qui joue elle aussi un rôle de dénudement de la fiction, dans ce passage où le narrateur justifie le fait que le sosie soit pris pour Rudolph Valentino par l'équipage d'un bateau : « Invraisemblance? Non. Pas si on se reporte aux pages 32-33 de ce récit pour y entendre Kathleen Lockeridge [...] » (DH, p. 175). Pennac brise avec cette phrase la frontière entre la fiction et son lecteur en faisant une référence directe au livre du *Dictateur et le Hamac* en tant qu'objet matériel, et ce, dans l'intention de justifier la vraisemblance du récit fictionnel. Le paradoxe est manifeste entre la volonté de donner une crédibilité à la fiction, pour qu'elle entraîne l'adhésion du lecteur, et la manière dont est exposé explicitement l'aspect fictionnel du récit. Cette contradiction fait écho à la dualité qu'évoque Schaeffer et à propos de laquelle il résume comme suit la position de Michael Riffaterre : « une fiction doit toujours combiner des marques de fictionnalité avec une convention de vérité, c'est-à-dire des signes de plausibilité amenant les lecteurs à réagir à

²⁵ G. Genette, *Figures III*, p. 72.

l'histoire comme si elle était vraie.²⁶ » Dans *Le Dictateur et le Hamac*, la manière ludique dont les « signes de plausibilité » sont offerts explicitement au lecteur, que ce soit dans le dernier passage cité aussi bien que dans les formules de l'*incipit*, – et qui en fait ainsi au final aussi des « marques de fictionnalité » – donne l'impression d'une fiction qui se construit sous les yeux du lecteur.

Il s'agit d'ailleurs de l'un des enjeux principaux du *Dictateur et le Hamac*, intimement lié à la manière dont la fiction s'exhibe, soit d'offrir au lecteur l'accès à ce que l'on pourrait nommer les coulisses de la création – comme le font remarquer la plupart des articles à propos du roman²⁷ et comme Pennac le revendique lui-même dans tous ses entretiens à ce sujet²⁸. En effet, le récit fictionnel à propos du dictateur et de ses sosies alterne avec des passages autobiographiques où Pennac relate les événements réels qui sont à la source de son inspiration, permettant au lecteur d'observer comment ces événements sont utilisés et transformés pour produire la fiction. Les passages autobiographiques débordent cependant largement les éléments précis dans lesquels Pennac a directement puisé pour créer son récit. On y retrouve ainsi nombre d'autres anecdotes sans lien apparent avec ce qui lui a servi d'inspiration; il s'agit parfois d'une mise en contexte des éléments qu'il a retenus, mais il y a aussi une certaine quantité d'anecdotes, d'images et d'impressions qui semblent n'avoir aucune connexion avec la matière qui est à la source du récit. Ce fait peut être interprété de plusieurs manières, mais, puisque c'est le dévoilement de la fiction et de ses rouages qui est au cœur du roman et non un récit intimiste de la vie de Pennac, c'est précisément dans le sens de ce dévoilement qu'il faut orienter l'analyse.

Ce foisonnement d'anecdotes paraît notamment servir à établir une atmosphère, pour montrer le terreau dans lequel sont nées les idées à l'origine du roman, ainsi qu'à révéler comment

²⁶ J-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, p. 147.

²⁷ Dans son article « Pennac à contre-pied », T. Gandillot remarque par exemple : « Ces allers et retours entre réalité et fiction, qui peuvent désarçonner, s'offrent comme une manière radicale de dévoiler les coulisses de la fabrique du roman », p. 64.

²⁸ Voir notamment C. Argand, « Daniel Pennac »; S. Tanette, « Un roman ? Pas tout à fait un mensonge ! ».

agit le filtre de l'écriture, qui retient certaines images marquantes plutôt que d'autres, souvent de manière assez aléatoire, et comment le récit qui se met en place vient tisser un réseau de connexions entre des détails autobiographiques qui auraient pu être insignifiants si le récit qu'ils avaient inspiré ne leur avait pas donné un sens particulier. Les éléments autobiographiques ne se limitent pas aux souvenirs du voyage de Pennac au Brésil mais s'étendent également au moment de la rédaction du roman, bien des années après, ce qui permet de constater comment le récit en construction est sans cesse influencé par ce qui se produit dans la vie de l'auteur. Dans son article savant sur *Le Dictateur et le Hamac*, Luc Labbé parle de l'œuvre comme d'une « autopsie du processus créateur²⁹ ». Pourtant il ne s'agit pas d'une analyse froide et clinique, mais bien au contraire d'une tentative de prise sur le vif du processus de création, ou du moins d'une reconstitution dynamique qui cherche à le transmettre dans toute sa vitalité et ses aléas. Il y a d'ailleurs dans *Le Dictateur et le Hamac* un travail important de mise en scène de l'écriture, qui soulève à la fois la question de la forme et celle du fond. Pennac évoque par exemple la difficulté de transcrire certaines impressions : « J'écrivais mentalement ma lettre à l'ami, dans l'avion qui perdait son huile. Comment lui communiquer cette sensation *physique* qu'on éprouvait, à Brasília, d'habiter sur une planète? » (DH, p. 68) et se lance aussitôt dans une description très imagée qui s'efforce de traduire la sensation qu'il vient de mentionner, comme si la tentative de mise en mots se faisait sous les yeux du lecteur. Cette difficulté de l'écriture revient à plusieurs reprises, notamment lorsque Pennac constate: « Bon, me voilà coincé dans cet avion; hier par la peur, aujourd'hui par la recherche du souvenir et le choix des mots » (DH, p. 81) et nous expose ainsi l'interaction entre l'exploration des souvenirs dont lui vient son inspiration et leur mise en récit.

Quant à la mise en scène du contenu même de l'écriture, la manière dont Pennac puise

²⁹ L. Labbé, « Le roman dictatorial », p. 12.

dans le souvenir de son amie Fanchon pour créer le personnage de Sonia au fil du récit en est l'occurrence la plus révélatrice. Il nous montre comment ses personnages naissent de « l'imprévisible et nécessaire combinaison entre les exigences d'un thème, les besoins du récit, les sédiments de la vie, les hasards de la rêverie, les arcanes d'une mémoire capricieuse, les événements, les lectures, les images, les gens... » (DH, p. 246), lorsqu'il produit un personnage à partir du souvenir d'un geste d'une personne réelle, puis ajoute peu à peu à la substance fictionnelle de ce personnage à partir d'autres caractéristiques de l'amie réelle ainsi que d'éléments aléatoires de sa propre vie qui nourrissent sa réflexion. Le fait que cette mise en scène de la création soit effectuée explicitement et qu'elle soit accompagnée de réflexions de Pennac – par exemple lorsqu'il soulève la question de l'apparence des personnages dans l'esprit des lecteurs aussi bien que des romanciers (DH, p. 248) ou lorsqu'il évoque la manière dont la substance des personnages puisent dans des éléments divers de la vie des auteurs (DH, p. 249) – renforce le commentaire métatextuel sur la fiction qui est produit par le dénudement de celle-ci.

Il faut cependant garder à l'esprit, même lorsque l'écriture paraît se faire sous les yeux du lecteur, qu'il s'agit toujours d'un récit déjà construit et que cette illusion repose en grande partie sur les procédés narratifs mentionnés. Elle implique également un espace de jeu où peut s'instaurer une connivence particulière avec le lecteur, ce que le concept de feintise ludique et partagée développé par Schaeffer permet d'éclairer de manière intéressante. Lorsqu'il parle de feintise ludique, entre autres à propos des jeux qui ont lieu entre jeunes animaux, Schaeffer, qui cite E. O. Wilson, souligne l'importance de « signaux « métacommunicationnels » » qui permettent de communiquer que « les gestes entrepris ne le sont que “pour de faux”³⁰ ». Cela correspond tout à fait aux nombreuses marques de fictionnalité relevées jusqu'à présent, qui permettent de signaler au lecteur qu'il est en présence d'un univers de fiction. Il est fondamental,

³⁰ J-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, p. 128-129.

selon Schaeffer, que la feintise soit non seulement ludique – que son créateur n'ait pas l'intention de tromper sérieusement –, mais aussi partagée, c'est-à-dire comprise en tant que feintise par ses récepteurs: « [c]ar le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint: pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif³¹. »

Ce qui rend *Le Dictateur et le Hamac* particulièrement intéressant à cet égard, c'est non seulement qu'il présente explicitement ses marques de fictionnalité et joue avec elles pour exposer les rouages de la fiction, mais également qu'il thématise dans le récit même cet aspect de la fiction qui relève de la volonté d'être trompé. Cette incarnation dans le récit passe notamment par les rapprochements que le dictateur Pereira effectue à plusieurs reprises entre la politique et le théâtre :

- Le théâtre est la métaphore de la politique.
Il brodait souvent sur ce thème, quand il bavardait avec Kathleen Lockeridge.
 - Côté scène, on joue à être roi sans jamais oublier d'être soi; côté salle, on feint de s'oublier sans jamais cesser d'être là...
Il enfilait ce genre de vérités.
 - Un jeu de dupes? hasardait la danseuse écossaise.
 - De dupes lucides, ma chère. Tout le passionnant de la politique tient à ça.
- (DH, p. 127)

Cette idée paradoxale de « dupes lucides » correspond singulièrement à la notion de feintise ludique et partagée de Schaeffer, et cette autre citation de Pereira, qui s'adresse cette fois à son sosie qu'il est en train d'entraîner à être dictateur, va tout à fait dans le même sens:

Pour qui les prends-tu? On ne les trompe pas comme ça. On ne les trompe que s'ils le veulent! C'est à toi d'éveiller leur désir d'être trompés! Et c'est à toi de l'entretenir! La politique, c'est le paradoxe du spectateur. Ce n'est pas qu'ils aiment le *bacalhau do menino*, c'est qu'ils *veulent l'aimer*, tu comprends? (DH, p. 151)

Outre le fait que le désir d'être trompé qu'éprouve le récepteur – du discours politique et par extension de la fiction – soit un enjeu important du récit – toute la question de la ressemblance et

³¹ *Ibid.*, p. 147.

des sosies qui parcourt le roman repose là dessus –, Pennac met aussi lui-même en pratique ce jeu de « dupes lucides » dans la manière dont il instaure explicitement une relation ludique avec le lecteur. L'auteur joue en effet ouvertement avec les codes du récit et s'en amuse tout au long du roman, par exemple lorsqu'il remet en question la motivation du geste d'un de ses personnages :

Alors, quoi? Nécessité romanesque? Certes, il fallait bien que Pereira rentrât chez lui pour que son destin s'accomplît, ainsi que l'auteur l'annonce à la fin du chapitre trois. Mais ce n'est pas une raison suffisante, il y manque cette part de liberté qui fait que, si le bon Dieu nous donne rendez-vous à date certaine, il s'amuse beaucoup des chemins que nous croyons choisir, et de nos raisons. (DH, p. 49)

Ce passage métalectique rappelle beaucoup le ton ironique de Diderot dans *Jacques le fataliste* et ses références répétées à ce qui est « écrit là-haut³² », qui contrastent, comme chez Pennac, avec sa revendication de « la liberté d'invention du romancier, qui mène à sa guise le destin de ses personnages³³ ». Il y a d'ailleurs de forts échos avec *Le Dictateur et le Hamac* dans l'analyse que fait Wagner de l'usage de la métalepse chez Diderot :

[...] sur fond d'une occultation momentanée de la source de la parole, puisque le récit englobant y est anonyme et impersonnel, se développent de récurrentes intrusions du narrateur, à l'occasion desquelles il congédie ironiquement l'histoire racontée et manifeste ainsi de façon aussi spectaculaire que provocatrice l'arbitraire des conventions romanesques³⁴.

Le ludisme dans *Le Dictateur et le Hamac* a souvent un certain aspect provocateur : le jeu est à la fois de briser ouvertement les conventions romanesques supposées entretenir l'illusion mimétique et de revendiquer la force de la fiction qui suscite malgré tout une immersion du lecteur. Cette dimension provocatrice est particulièrement manifeste dans le passage cité plus tôt où Pennac annonce qu'il va faire semblant de connaître son personnage « dans la réalité » (DH, p. 127) et annonce à celui-ci que le lecteur aura oublié à la fin du livre qu'il ne s'agit que d'un personnage de fiction. L'auteur revendique d'ailleurs entièrement cette intention en entrevue :

³² Voir D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*.

³³ G. Genette, *Métalepse*, p. 23.

³⁴ F. Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », p. 244.

Je voulais amener le lecteur dans l'atelier, lui expliquer les tours de passe-passe, comment une personne (ici, mon amie Fanchon) devient un personnage et comment un personnage (là, c'est Sonia) devient une personne avec qui j'ai rendez-vous dans un café. Lui dire: « Voilà comment c'est fait mais j'espère bien que vous allez vous faire avoir. » Lui expliquer le tour en lui faisant encore le coup³⁵.

C'est ce qui semble effectivement se produire à la lecture du *Dictateur et le Hamac*, la métalepse qui place le personnage de Sonia sur le même plan que Pennac en train d'écrire son histoire se déploie de manière si étendue dans le roman que l'aspect transgressif d'une telle rencontre s'estompe petit à petit et les frontières se brouillent pour le lecteur.

II. La fiction qui s'autonomise

Ce brouillage des frontières rejoint le paradoxe sans doute le plus intéressant et le plus significatif que l'on trouve dans *Le Dictateur et le Hamac* : en plus des diverses et nombreuses manières dont la fiction s'y exhibe comme telle, celle-ci semble subtilement échapper au contrôle de l'auteur et acquérir une certaine autonomie. L'apparence d'une fiction qui aurait ainsi une existence à part entière, indépendante à la fois de l'auteur et du narrateur, est construite à plusieurs niveaux, notamment sur le plan de l'énonciation du récit. Outre l'ambiguïté déjà évoquée quant à l'identité de Pennac – à la fois « auteur *réel* » et personnage de roman – il y a également une importante zone de flou qui entoure le statut même du narrateur. Il semble au premier abord y avoir deux instances narratives distinctes : d'une part, un narrateur apparemment hétérodiégétique – un « narrateur absent de l'histoire qu'il raconte³⁶ » – et relativement neutre qui assure le récit des aventures des sosies ; d'autre part, le personnage de narrateur-auteur de Pennac qui prend en charge l'énonciation des passages autobiographiques. Il faut noter que cette division, clairement marquée, pendant les trois premières parties du roman, se complique à partir de la

³⁵ C. Argand, « Daniel Pennac ».

³⁶ Voir G. Genette, *Figures III*, p. 252.

rencontre métaleptique entre Pennac et Sonia, qui provoque un assouplissement des frontières entre les deux instances narratives et leurs rôles respectifs.

Ce qui importe cependant ici, c'est que la séparation entre les deux instances narratives dans la première moitié du *Dictateur et le Hamac* confère aux passages entièrement fictionnels consacrés aux sosies un semblant d'indépendance par rapport à leur auteur, Pennac, tel que celui-ci est mis en scène dans la fiction. On assiste même dans le texte à une curieuse forme de dissociation – et par conséquent de coexistence – entre les deux instances narratives, notamment dans le passage métaleptique précédemment cité où le narrateur hétérodiégétique affirme qu'« il fallait bien que Pereira rentrât chez lui pour que son destin s'accomplît, ainsi que l'auteur l'annonce à la fin du chapitre trois » (DH, p. 49). Le narrateur hétérodiégétique établit ainsi une distinction entre lui-même et « l'auteur » et indique par là la conscience qu'il a de ce dernier, comme si le narrateur constituait une entité à part entière, indépendante de l'auteur et du texte – pourtant cette affirmation épaissit également le flou qui entoure son identité, puisqu'à la fin du chapitre trois, c'était supposément lui, le narrateur hétérodiégétique, et non Pennac qui était en charge de la narration. Ces jeux de brouillage de l'identité entre deux instances narratives semblent d'ailleurs particulièrement à propos pour traiter de la question des doubles jamais tout à fait identiques que constituent ici les sosies.

Cependant, plus encore que la question problématique de l'identité du narrateur, c'est la question de sa position par rapport à l'univers de fiction du *Dictateur et le Hamac* qui est véritablement révélatrice, en particulier en ce qui concerne la focalisation de la narration³⁷. L'œuvre est parsemée de changements de focalisation, surtout dans les passages qui concernent l'histoire des sosies. Pendant une grande partie du roman, le récit est non-focalisé³⁸ : le narrateur hétérodiégétique semble être omniscient, il connaît tout de ses personnages, y compris leurs

³⁷ *Ibid.*, p. 203-211.

³⁸ *Ibid.*, p. 206.

pensées, par exemple lorsqu'il explique les raisons du retour de Pereira à Teresina et qu'il décrit les rêves qui le hantent (DH, p. 48), et en sait bien plus que les personnages eux-mêmes, puisqu'il connaît leur avenir. Pourtant, à d'autres moments, le narrateur ne possède plus ce surplus de savoir par rapport à ses personnages : il ignore des pans entiers de leur vie, comme si ceux-ci possédaient une existence propre, notamment lorsqu'il affirme à propos du même personnage dont il savait tout précédemment : « Sur ce que Pereira fit en Europe [...], on en est réduit à un chapitre blanc. » (DH, p. 31) Le narrateur tente alors de reconstituer ces années de la vie de Pereira d'après des indices et des documents, dont le nom d'une stratégie aux échecs (DH, p. 31), des photographies d'époque (DH, p. 33) et une lettre classée aux archives (DH, p. 35), comme s'il existait des traces réelles et objectives de la biographie du personnage. À d'autres moments encore, la focalisation est plus ambiguë. Le narrateur semble alors posséder le même niveau de connaissances qu'un personnage donné par rapport à la situation narrée, comme si le récit était en focalisation interne³⁹. Le passage où le narrateur essaye de retracer le périple du premier sosie vers les États-Unis et paraît soudain partager les trous de mémoire de son personnage donne particulièrement cette impression : « Où embarqua-t-il exactement? À Montevideo? À Buenos Aires? Curieusement, il l'oubliera. De l'autre côté du continent? » (DH, p. 167). L'ambiguïté réside cependant dans le fait que, bien que ses interrogations demeurent sans réponse, le narrateur tient néanmoins à faire savoir que son ignorance est sélective et qu'il en sait plus que son personnage, ce dont témoigne le recours au futur simple (« Il l'oubliera »). Ces différents changements de focalisation confèrent à l'univers de fiction l'apparence d'exister indépendamment à la fois de la connaissance qu'en a le narrateur et du récit qu'il en fait, comme si le narrateur se contentait de retranscrire une histoire réelle selon le savoir limité et fluctuant dont il dispose.

³⁹ *Ibid.*, p. 206.

Il existe une deuxième façon importante, intimement liée au procédé de la métalepse, dont la fiction semble s'affranchir du texte qui la fait naître dans *Le Dictateur et le Hamac*. Dans l'article qu'il consacre à la métalepse narrative, Wagner évoque, à propos d'un passage de *Jacques le fataliste et son maître* où le narrateur énumère nombre d'autres événements qui auraient pu se produire à la place de ceux qui ont effectivement lieu dans le texte, la manière dont la métalepse permet ainsi d'« ouvrir [le texte] à la prolifération des possibles narratifs non retenus⁴⁰ ». Cette prolifération des possibles se déploie de manière particulièrement significative tout au long du roman de Pennac⁴¹. Le conditionnel – auquel recourt également Diderot dans le passage cité par Wagner – joue évidemment un rôle crucial dans l'ouverture du texte. Le récit d'événements au conditionnel permet en effet de les maintenir comme virtualité, tout en les faisant exister par l'acte même de la narration. Il en est ainsi du dialogue imaginé entre Pereira et son interprète, que Pennac ponctue de conditionnel et fait s'achever sur la conclusion : « Mais cette conversation n'aurait jamais lieu. » (DH, p. 59), alors qu'il vient pourtant de la raconter, ce qui lui donne en soi et pour le lecteur une forme d'existence.

L'effet de prolifération est encore accentué lorsque la métalepse se joint au conditionnel pour ouvrir le récit sur d'autres versions possibles. On trouve un des exemples les plus frappants de ce phénomène dans ce passage à propos du premier sosie : « Oui, c'est vrai, s'il avait été plus attentif au ton, et sans doute aux mimiques des deux officiers, il ne serait jamais monté sur le *Cleveland* et la suite de sa vie aurait échappé à ces pages. » (DH, p. 171) Il semble ici que c'est un choix du personnage lui-même qui fait que ses aventures méritent d'être racontées, ce qui donne l'impression que s'il avait fait un choix différent, sa vie fictionnelle aurait continué à exister même sans être racontée dans le roman, comme si l'existence de la fiction ne dépendait donc pas

⁴⁰ F. Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », p. 239.

⁴¹ Le concept de prolifération des possibles fait d'ailleurs en soi fortement penser à la théorie des mondes possibles de Pavel, que nous aborderons sous peu. Voir T. Pavel, *Fictional Worlds*.

du récit qui la produisait. Le résumé que donne Pennac du poème des duettistes de *cordel*, qui fait écho à l'histoire de son propre roman : « C'est l'histoire de ce qui précède. Suit un nombre gigantesque de strophes qui disent les innombrables versions de cette même histoire. » (DH, p. 269), fournit un nouvel exemple intéressant de prolifération métalectique des possibles, cette fois sans conditionnel. Il y a non seulement ici une ouverture sur d'innombrables possibles, mais, plus encore, toutes les versions sont placées sur un même plan, elles coexistent virtuellement avec la version offerte par le roman et Pennac leur accorde la même légitimité qu'à celle-ci.

L'ensemble de la vaste métalepse produite par la rencontre entre Pennac et son personnage Sonia, particulièrement avec les critiques que cette dernière formule à l'égard de la fiction de Pennac – bien qu'elle en soit elle-même issue –, soulève également la question des différentes versions possibles du récit. Sonia affirme notamment à propos du sosie : « Il cachait quelque chose. Il cachait quelqu'un. Sosie d'un dictateur sud-américain, dites-vous? Manuel Pereira da Ponte Martins? Possible. C'est votre liberté de romancier. Lui n'a jamais prononcé ce nom devant moi. » (DH, p. 347) Sonia remet ainsi en doute l'autorité de l'auteur sur sa fiction, qui semble, tout comme elle, échapper au contrôle de Pennac et mener sa vie propre. La trame narrative de *Dictateur et le Hamac* ne cesse d'alimenter ce foisonnement fictionnel avec les destins radicalement divergents de différents sosies d'un même homme, passés par le même poste de dictateur, qui se déclinent comme plusieurs versions possibles d'un même personnage. L'idée de prolifération des possibles n'est d'ailleurs pas sans rappeler fortement la théorie de Pavel qui articule le concept des mondes possibles avec les univers de fiction⁴², d'autant plus que l'ouverture que l'on trouve dans *Le Dictateur et le Hamac* sur de nombreux possibles fictionnels qui semblent tous avoir leur existence à part entière contribue à donner, aux yeux du lecteur, un très grand « poids ontologique⁴³ » à la fiction.

⁴² Voir T. Pavel, *Fictional Worlds*.

⁴³ *Ibid.*, p. 12, Pavel affirme à propos de la position intégrationniste par rapport à la fiction, avec l'exemple du

En plus de l'évocation de différentes versions possibles, on trouve dans *Le Dictateur et le Hamac* de nombreuses autres occurrences d'une fiction qui est traitée comme si le récit possédait une existence détachée de la narration qui le produit, à grand renfort de métalepses. Le fait qu'il semble parfois y avoir au sein de l'œuvre plusieurs univers fictionnels distincts vient particulièrement accroître cette impression d'autonomie de la fiction. Le narrateur affirme notamment à propos du premier sosie que « [l]ui aussi, comme le Pereira de la fable, est un homme qui cherche à fuir son destin. Lui aussi échouera, mais lui aussi mérite qu'on raconte l'histoire de cette tentative » (DH, p. 149). Il établit de cette manière une séparation paradoxale entre deux univers fictionnels : il renvoie, d'un côté, à la « fable sur le pouvoir » (DH, p. 11) qui concerne Pereira et, de l'autre, au récit des aventures du sosie, bien que celles-ci découlent entièrement de l'histoire de Pereira. Les différentes parties du récit semblent ainsi avoir chacune leur existence à part entière et échapper au contrôle du narrateur, qui renvoie à la première partie du roman comme si le récit était indépendant de lui, qui l'a pourtant produit.

Le personnage de narrateur-auteur de Pennac essaye d'ailleurs au cours du récit de découvrir qui sont ses propres personnages comme si ceux-ci ne relevaient pas de son imagination, en particulier lorsqu'il commence à s'interroger sur l'identité de Sonia (DH, p. 239) et qu'il fait au fur et à mesure du récit des déductions sur son existence, jusqu'à finir par la rencontrer directement pour en apprendre davantage sur son passé. Pennac retranscrit également la conversation avec Sonia où celle-ci lui dévoile les éléments les plus importants de son histoire personnelle, conversation qui s'achève sur une interdiction formelle de la part de Sonia de la raconter (DH, p. 365). Cette étrange dissociation entre l'existence du personnage et le récit qui en est responsable donne l'impression que l'auteur trahit les confidences de son propre personnage.

personnage fictif de Charles Dickens Mr. Pickwick, qu'elle peut être « motivated by an unbounded confidence in the ontological weight of fictional discourse and assume that Mr. Pickwick enjoys an existence barely less substantial than the sun or England in 1827. »

Ainsi, le contrôle du narrateur-auteur ne semble pas s'exercer sur ses personnages et leur histoire, qui existent indépendamment de sa volonté, mais paraît plutôt résider dans ce qu'il décide de livrer de la vie de ces personnages autonomes.

Sonia n'est d'ailleurs pas le seul élément du récit qui échappe au contrôle de l'auteur, Pennac déclare par exemple à propos du lieu : « Et cette nuit-là, sans que je le sache encore, Teresina – dont j'ignorais tout et dont je ne saurais jamais rien – devint la capitale de cette histoire. » (DH, p. 114). Le récit semble même parfois se raconter malgré le narrateur, notamment lorsqu'il déclare inutile de faire le récit d'un épisode de la vie du sosie, puis qu'il en retranscrit aussitôt toute l'histoire détaillée, telle que le sosie la racontera plus tard (DH, p. 155). Dans sa contribution à un ouvrage collectif sur les métalepses, Jan Cristoph Meister observe d'ailleurs que « la métalepse peut être assimilée à une technique non orthodoxe et véritablement aporétique de manipulation des niveaux de représentation », car, « dans une métalepse, ce qui est représenté commence à prendre le contrôle de l'acte de représentation⁴⁴. »

Le narrateur désigne également plusieurs forces indépendantes de la volonté de l'auteur comme responsables du sort des personnages. Il affirme ainsi que « [l]e destin (ou ce qui en tient lieu : le hasard, la guigne – mais qui, bien entendu, se présenta comme une chance inespérée) en décida autrement » (DH, p. 166) pour un des personnages, ce qui n'est pas anodin, puisque le narrateur a explicité à plusieurs reprises la conscience qu'il a de l'auteur et de la fictionnalité du texte. On trouve un exemple plus révélateur encore dans le passage cité à plusieurs reprises, où le narrateur affirme qu'une décision narrative de l'auteur seule ne suffit pas et qu'il faut aussi « cette part de liberté qui fait que, si le bon Dieu nous donne rendez-vous à date certaine, il s'amuse beaucoup des chemins que nous croyons choisir, et de nos raisons. » (DH, p. 49) Les personnages eux-mêmes se révèlent d'ailleurs capables de décisions que l'auteur prétend n'avoir par prévues et

⁴⁴ J. C. Meister, « *Le Metalepticon* : une étude informatique de la métalepse », p. 226.

qui les amènent ailleurs qu'il ne le voulait originellement ; c'est notamment le cas avec Sonia qui essuie les larmes du sosie mort (DH, p. 247). Il s'agit là d'un critère fondamental de la conception de l'existence des personnages que Pennac expose dans ce chapitre, car c'est, selon lui, « leur aptitude à l'existence immédiate qui compte. » (DH, p. 247) Il ajoute un peu plus loin au sujet de l'existence des personnages :

Ils peuvent s'épaissir au fil des pages, bien sûr ; mais d'abord : « être là ». Or, un personnage n'est vraiment là que s'il échappe à la péripétie qui a rendu son apparition nécessaire, à la fonction qui prétend le définir, en un mot aux ficelles que l'auteur croit tirer. (DH, p. 247)

Cette perspective va tout à fait dans le sens d'une fiction qui serait autonome par rapport à son auteur et au récit qui la fait naître, au point même que cette autonomie soit revendiquée comme une condition *sine qua non* de l'« existence » des personnages. Le choix du terme « existence » est d'ailleurs très intéressant, car il marque un parti pris pour une fiction qui, pour le lecteur, aurait autant de substance que la réalité.

III. La remise en cause de l'autonomie de la fiction

Les aspects paradoxaux du procédé narratif complexe qu'est la métalepse ne s'arrêtent cependant pas là. En effet, bien que la métalepse contribue fortement à mettre en place l'idée d'une fiction autonome qui échapperait au contrôle à la fois de l'auteur et du récit, elle sert également à remettre en question cette autonomie même. Wagner soulève à ce sujet un point intéressant : « la métalepse ne renvoie pas forcément à une clôture optimale de la fiction sur elle-même, mais peut tout au contraire devenir le vecteur d'une effraction de semblable clôture textuelle, d'une contestation de l'autonomie fictionnelle⁴⁵. » On assiste à une telle effraction de la « clôture textuelle » dans *Le Dictateur et le Hamac*, où il y a une contamination réciproque entre

⁴⁵ F. Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », p. 250.

ce qui est « (assumé comme) fictionnel » et ce qui est « (prétendu) réel »⁴⁶ – pour parler à nouveau en termes genettiens –, jusqu'à ce que les deux en deviennent à ce point entremêlés qu'ils sont indiscernables. La « fiction » contamine la « réalité » de diverses façons dans le roman de Pennac ; le conditionnel de la fiction s'introduit notamment jusque dans l'autobiographie. Cela se manifeste de manière frappante lorsque, dans un passage autobiographique, le narrateur-auteur Pennac imagine une conversation qu'il aurait pu avoir avec un de ses amis, s'il s'était trouvé à ses côtés à bord d'un avion en difficulté, et qu'il introduit les répliques de celui-ci au conditionnel (DH, p. 83-84). Comme nous l'avons précédemment relevé, le fait d'inscrire dans le roman un dialogue imaginaire, même si le conditionnel souligne la virtualité des paroles prononcées, donne en soi une forme d'existence à ces paroles. Le fait de procéder ainsi dans un passage autobiographique vient brouiller les frontières entre fiction et réalité.

Pennac pousse d'ailleurs encore plus loin cette intrusion fictionnelle dans l'autobiographie quand il conclut ainsi le passage à propos de son ami : « Sur quoi, Geraldo aurait sorti le minuscule peigne d'ivoire avec lequel il remettait sa moustache d'équerre après ces petits plaisirs de l'esprit. » (DH, p. 84) Il ne s'agit donc pas ici seulement de transmettre les idées d'une personne réelle par un tour fictionnel ; le choix d'ajouter un tel détail idiosyncratique permet d'incarner Geraldo comme s'il avait véritablement été présent dans l'avion, de la même manière que Pennac le ferait pour donner de la consistance à un personnage fictionnel. La fiction semble également contaminer la réalité dans la façon dont elle influe sur sa propre création, par exemple lorsque le narrateur-auteur Pennac imagine des éléments au sujet d'un de ses propres personnages à partir du dessin que lui en a fourni un autre personnage (DH, p. 266). Non seulement les personnages sont ainsi dotés d'une existence à part entière à laquelle l'auteur doit se plier, mais surtout, cette existence se situe à un même niveau diégétique que la « réalité » où existe l'auteur

⁴⁶ G. Genette, *Métalepse*, p. 25-26 : « La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel [...]. »

Pennac. On trouve une autre occurrence de contamination de la réalité par la fiction quand le personnage de Sonia formule de nombreuses critiques par rapport au récit déjà rédigé et donne à Pennac des injonctions quant à la suite du récit (DH, p. 367), ce qui influence la manière dont Pennac écrit la fin de son roman, qu'il dédie d'ailleurs à... Sonia (DH, p. 369).

« Réalité » et « fiction » se contaminent réciproquement l'une l'autre avec des transgressions des niveaux diégétiques complexes au point qu'on ne sait plus toujours vraiment si c'est la fiction qui contamine la réalité ou bien la réalité qui contamine la fiction. La cohabitation des personnages et de l'auteur à un même niveau diégétique participe fortement à cette confusion. Ainsi, le fait que Pennac rencontre son propre personnage, Sonia, telle qu'elle existe « réellement » donne lieu à des rectifications quant au passé de ce personnage, comme si le récit qu'en avait fait le narrateur n'était qu'une fiction par rapport à la « réalité » du personnage. Il s'agit bien là, tout comme dans les exemples précédents, d'une effraction de la clôture textuelle entre fiction et réalité, mise en scène dans la fiction elle-même. La réalité s'infiltré également dans la fiction lorsque c'est Pennac, l'auteur réel – du moins présenté comme tel dans le roman –, qui prend tout à coup ouvertement en charge la narration des aventures du premier sosie, jusque-là assurée par le narrateur hétérodiégétique. Le moment où ce changement narratif opère de la manière la plus tranchée correspond à la fin de l'histoire du sosie, qui est racontée lors d'un dialogue entre Pennac et sa compagne « réelle », Minne, à propos de ce que va être la suite du récit.

Cependant, le brouillage des frontières va encore plus loin, car, pendant tout un chapitre (DH, p. 320-324), la narration semble être à nouveau assurée par le narrateur hétérodiégétique en focalisation extérieure. Tout concourt à le suggérer à la lecture, en particulier la mise en page, qui est encore plus fortement littéraire que dans le reste du roman, avec de nombreux retours à la ligne utilisés pour leur effet poétique, notamment dans la description des derniers moments du

sosie, qui est en train de regarder *Le Dictateur* de Charlie Chaplin au cinéma :

Et, tandis qu'Hannah lève les yeux au ciel,
 les nuages anthracite roulent vers lui de tous les horizons, roulent et se rassemblent, se rassemblent
 et se nouent,
 juste au-dessus de sa tête,
 et crèvent comme une outre,
 tous les nuages du monde,
 juste au-dessus de sa tête,
 comme une outre qu'on fend
 et qui lâche son eau
 d'un seul coup,
 il voit l'eau tomber sur lui,
 toutes les gouttes ensemble,
 et chaque goutte particulière,
 toutes ensemble
 et chaque goutte qui est un monde... (DH, p. 323)

Pourtant, aux dernières lignes de ce chapitre, il est révélé qu'il ne s'agit en fait que de la suite du dialogue entre Pennac et Minne. De surcroît, c'est parfois à la lumière de la réalité que l'on parvient à comprendre la fiction. Le récit du souvenir réel de Pennac de deux hommes qui regardaient un film de Chaplin vient ainsi éclairer les éléments jusqu'alors incompréhensibles du rêve de Pereira – qui avaient été repris à plusieurs occasions dans les passages fictionnels au sujet du dictateur, mais dont le sens n'avait pas encore été dévoilé. Le texte offre d'ailleurs consciemment cette explication par le réel, car Pennac établit ouvertement le lien entre son souvenir et le rêve de Pereira que celui-ci lui a inspiré. (DH, p. 117)

Toutes ces occurrences de contamination entre « réalité » et « fiction » dans *Le Dictateur* et *le Hamac* tendent à montrer à quel point réalité et fiction s'entremêlent progressivement, pour finalement donner lieu à l'effraction de la clôture textuelle dont parle Wagner. À certains moments du roman, la frontière entre les deux est si brouillée que réalité et fiction deviennent complètement indissociables. L'ensemble de la relation métalectique entre l'auteur Pennac et son personnage Sonia en est un exemple ostensible : ils habitent tous deux dans le même quartier, s'envoient des lettres dont le contenu est présenté dans le roman, s'invitent l'un l'autre au

restaurant et au cinéma (DH p. 298) et négocient mutuellement des informations sur eux-mêmes (DH, p. 346). Lorsqu'il rencontre Sonia, l'auteur se rend d'ailleurs compte qu'il l'a déjà croisée dans le quartier, comme si elle existait dans le même univers que lui avant même de devenir un de ses personnages (DH, p. 260). Sonia résume très bien ce paradoxe lorsqu'elle écrit à Pennac : « [...] si je comprends bien, je suis à la fois personnage et source de renseignements, dans votre bouquin. » (DH, p. 259)

Dans sa participation à une réflexion sur les métalepses, Dorrit Cohn établit une distinction entre une métalepse au niveau du discours, plus « badine », « enjouée » et « inoffensive », et une métalepse au niveau du récit, qui a un aspect davantage « audacieux » et « choquant »⁴⁷. Cohn s'intéresse davantage au second type de métalepse et la décrit ainsi : « Ici la frontière entre le récit primaire (l'histoire du lecteur) et le récit secondaire (le roman enchâssé) est violée, ce qui aboutit à une confusion réelle de niveaux ontologiques distincts⁴⁸. » Dans le même ouvrage sur les métalepses, Marie-Laure Ryan emploie une distinction semblable entre métalepse rhétorique et métalepse ontologique et affirme à propos de la seconde :

La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s'infiltrer pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus⁴⁹.

Le phénomène de transgression que décrivent Cohn et Ryan correspond très bien au *Dictateur et le Hamac* – particulièrement avec la métalepse ontologique que constituent les interactions entre le narrateur-auteur Pennac et son personnage – et va tout à fait dans le sens d'une rupture de la frontière entre fiction et réalité – du moins au sein du roman.

L'interpénétration entre les différents niveaux diégétiques est d'ailleurs telle que l'on

⁴⁷ D. Cohn, « Métalepse et mise en abyme », p. 121-122.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121-122.

⁴⁹ M-L. Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », p. 207.

trouve dans *Le Dictateur et le Hamac* des passages ambigus qui semblent être des interactions entre le narrateur hétérodiégétique et un personnage, sans pouvoir tout à fait trancher quant à leur nature, notamment lorsque le narrateur ordonne au sosie de remercier Pereira et que celui-ci s'exécute (DH, p. 153), ou lorsque le narrateur rectifie dans la narration des erreurs factuelles présentes dans le discours du sosie et que le sosie réagit en se corrigeant lui-même : « Il se trompait, le cinématographe n'en était pas à ses débuts. (« Exact, c'étaient mes débuts à moi, en fait, et je projetais dans des lieux où les images vivantes n'étaient jamais entrées, d'où l'erreur.) » (DH, p. 163) L'ambiguïté est poussée jusqu'à donner une sorte de dialogue entre la narration et les paroles du sosie, où le narrateur semble souffler ses répliques au personnage :

Où embarqua-t-il exactement? À Montevideo? À Buenos Aires? Curieusement, il l'oubliera. De l'autre côté du continent?

– Pas sur la côte brésilienne, en tout cas, on parlait l'anglais et l'espagnol, dans cette gargote. La seule chose qui me revient c'est le nom du bateau, à croire qu'il a effacé le reste de mes souvenirs.

Le Cleveland.

– Exact, le *Cleveland*, un paquebot de la Hambourg American Line.

Et le nom du capitaine.

– Un Italien, le commandant Polcinelli.

Un nom de comédie...

– Ça ne console de rien, croyez-moi. (DH, p. 167)

Ce personnage manifeste d'ailleurs une certaine indifférence par rapport à la vérité factuelle, en faveur du plaisir procuré par les possibles narratifs, ce qui semble bien refléter les jeux entre fiction et réalité qui imprègnent *Le Dictateur et le Hamac* :

– La dernière fois, tu nous as dit que Chaplin avait déclaré qu'il était arrivé sixième.

– Sixième, troisième, qu'est-ce que ça peut faire? Personne ne voit donc jamais où est l'*important* d'une histoire? (DH, p. 211)

Conclusion

Le Dictateur et le Hamac incarne donc un commentaire métatextuel complexe sur la

nature de la fiction. La manière dont la fiction s'exhibe comme telle tout au long du roman donne d'emblée à celui-ci une dimension autoréflexive, qui incite le lecteur à s'interroger sur le statut accordé à la fiction. Cette réflexion est approfondie par l'apparence d'autonomie de la fiction – par rapport à la fois à l'auteur et au récit –, déployée à l'aide de nombreux jeux de transgression des niveaux diégétiques, dont notamment la métalepse, qui en est la manifestation la plus spectaculaire. Parce qu'elle semble dotée d'une existence à part entière et se propose comme *un*, voire *des* mondes possibles, la fiction acquiert ainsi un poids ontologique substantiel pour le lecteur, qui se rapproche de celui de la « réalité » – du moins telles que ces notions sont mises en scène dans l'univers fictionnel de l'œuvre. L'autonomie de la fiction est cependant remise en cause par des procédés narratifs eux aussi fortement liés à la métalepse, qui brouillent les frontières entre diégèse et métadiégèse et aboutissent à une sorte d'indifférenciation entre les deux. Ceci produit un commentaire métatextuel sur la fiction particulièrement intéressant, articulé autour de nombreux paradoxes, dont la métalepse permet de comprendre les subtilités.

Comme on le voit bien dans l'ouvrage collectif *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*⁵⁰, qui réfléchit aux diverses applications et implications de la métalepse et auquel ont contribué plusieurs des auteurs cités précédemment, la métalepse peut prendre de nombreuses formes et remplir des fonctions variées. Marie-Laure Ryan développe par exemple la notion de « condition métaleptique⁵¹ » pour parler des personnages qui vivent la métalepse dans leur rapport même au monde, de manière existentielle et tragique – par opposition à une métalepse utilisée comme simple procédé narratif. Ryan affirme à ce sujet :

Quand l'interpénétration des domaines ontologiques fait partie de l'expérience vécue, le sujet perd de vue les frontières et ne se rend pas compte du glissement des réalités. La métalepse existentielle, c'est la folie de Phèdre essayant d'entraîner Hippolyte dans le labyrinthe imaginaire de sa passion, c'est l'illusion d'Emma Bovary qui attend de la vie qu'elle se conforme à l'intrigue d'un roman sentimental, ou c'est encore la confusion tragi-

⁵⁰ J. Pier et J-M. Schaeffer, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*.

⁵¹ M-L. Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », p. 222.

comique de Don Quichotte qui prend les moulins à vent pour les géants de romans de chevalerie⁵².

Il est intéressant de constater qu'on trouve dans *Le Dictateur et le Hamac* une occurrence d'un personnage atteint d'une telle « condition métalepique ». Dans l'avant-dernière partie du roman, qui clôt les aventures des différents sosies, un personnage se prend pour la Bérénice de Racine et consacre sa vie à jouer ce rôle au théâtre, jusqu'à finalement devenir Bérénice « "pour de vrai" » (DH, p. 374), avec la rencontre d'un énième sosie dictateur dont elle fait son Titus. Cet aspect excessif de la métaalypse rejoint une crainte que peuvent également connaître les lecteurs confrontés au brouillage des frontières entre « fiction » et « réalité » inhérent à la métaalypse. Jorge Luis Borges, que cite Sabine Schlickers dans sa contribution à l'ouvrage collectif sur les métaalyses, décrit très bien cette angoisse :

Pourquoi sommes-nous inquiets que [...] don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet*? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs⁵³.

Le passage où la métaalypse est poussée à cet extrême dans *Le Dictateur et le Hamac* est cependant bref et indépendant du reste du récit ; cette facette différente de la métaalypse semble être déclinée comme un simple autre possible narratif.

Dans le reste du roman, la plupart des phénomènes métaalypiques relèvent davantage d'un type de métaalypse qui, selon Marie-Laure Ryan, demeure plus ludique et léger, parce qu'« [e]n tant que procédé narratif, la métaalypse affirme indirectement l'existence des frontières [ontologiques et diégétiques] qu'elle transgresse⁵⁴. » En effet, dans *Le Dictateur et le Hamac*, les phénomènes de brouillage des frontières – fondés surtout sur la métaalypse, mais aussi, comme nous l'avons vu, sur d'autres procédés narratifs – ont avant tout une dimension à la fois ludique et

⁵² *Ibid.*, p. 222.

⁵³ S. Schlickers, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métaalypse dans les littératures espagnole et française. », p. 164.

⁵⁴ M-L. Ryan, « Logique culturelle de la métaalypse », p. 221-222.

autoréflexive. On le remarque bien lorsque le personnage de Sonia donne des ordres à Pennac sur la manière dont il doit finir son roman et s'exclame : « Je veux du classique : imparfait, passé simple, du bien écrit et du bien construit. Et de la fiction, s'il vous plaît, fichez-moi la paix avec votre mélange d'imaginaire et de vécu, vous finiriez presque par me faire douter de ma propre existence! » (DH, p. 367)

Cela n'enlève cependant rien de sa force au commentaire métatextuel sur le statut de la fiction incarné dans le roman à travers les jeux entre « réalité » et « fiction ». Les différentes transgressions des frontières qui se produisent dans *Le Dictateur et le Hamac*, de manière souvent paradoxale – la fiction s'exhibe en tant que fiction et revendique sa littéarité, mais ne cesse d'affirmer son indépendance par rapport à l'auteur et au récit, et pourtant, malgré cette revendication d'autonomie, les frontières entre réalité et fiction se révèlent complètement poreuses, au point de parfois s'effacer – tendent en effet à accorder à la fiction un poids ontologique similaire à celui du réel. Christine Baron, dans sa contribution à l'ouvrage collectif sur les métalepses mentionné plus tôt, propose d'ailleurs comme « interprétation possible, sans doute extrême, de la métalepse » l'idée de « [p]roposer le modèle d'une potentialisation qui accrédite une multiplicité de mondes possibles et récuser une priorité ontologique à ce que nous appelons "réel"⁵⁵ ». Cette piste d'interprétation résume un bon nombre d'éléments précédemment analysés, notamment le concept de « prolifération des possibles », et va tout à fait dans le sens d'un texte qui accorde à la fiction une existence aussi substantielle qu'au réel. Bien que les notions de « fiction » et de « réel » dont il est question ici ne soient que des constructions qui n'ont de sens que dans le cadre du roman, le commentaire métatextuel sur la fiction qui en résulte porte une réflexion qui dépasse largement la fiction où il s'incarne et qui nous incite à reconsidérer notre rapport à la fiction et à la réalité, particulièrement en tant que lecteurs.

⁵⁵ C. Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », p. 304.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

1. Corpus principal

PENNAC, Daniel. *Le dictateur et le hamac*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, 410 p.

2. Autres œuvres

DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste*, Pierre Chartier (éd.), Paris, Le livre de Poche, coll. « Classiques », 2000, 414 p.

PENNAC, Daniel. *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 287 p.

PENNAC, Daniel. *Aux fruits de la passion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 222 p.

PENNAC, Daniel. *Chagrin d'école*, Paris, Gallimard, 2007, 305 p.

PENNAC, Daniel. *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, 173 p.

PENNAC, Daniel. *Des chrétiens et des maures*, Paris, Gallimard, 1996, 95 p.

PENNAC, Daniel. *La fée carabine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 310 p.

PENNAC, Daniel. *La petite marchande de prose*, Paris, Gallimard, 1989, 367 p.

PENNAC, Daniel. *Messieurs les enfants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 259 p.

PENNAC, Daniel. *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, 1995, 545 p.

PENNAC, Daniel. *Monsieur Malaussène au théâtre*, Paris, Gallimard, 1996, 94 p.

II. Corpus secondaire

1. Critique savante du *Dictateur et le hamac*

KLINE, Michael. « *Le dictateur et le hamac* by Daniel Pennac », *The French Review*, vol. LXXVIII, n° 5, avril 2005, p. 1029-1030.

LABBÉ, Luc. « Le roman dictatorial », *Spirale*, n° 201, mars-avril 2005, p. 12-13.

2. Articles de presse et entrevues

ARGAND, Catherine. « Daniel Pennac », *Lire*, n° 316, 1^{er} juin 2003, p. 102-107.

FERNIOT, Christine. « On ne devient pas... », *Lire*, n° 316, 1^{er} juin 2003, p. 107.

GANDILLOT, Thierry. « Pennac à contre-pied », *L'Express*, 22 mai 2003, p. 64.

TANETTE, Sylvie. « Un roman? Pas tout à fait un mensonge! », *L'Hebdo*, 15 mai 2003, p. 90.

3. Critique savante d'autres œuvres de Pennac

BOND, David J. « Daniel Pennac: des histoires d'histoires », *LittéRéalité*, vol. X, n° 2, automne-hiver 1998, p. 53-60.

HALLING, Kirsten. « *Et comme il n'y a rien d'autre à faire, je me marre.* » : *Humour and Pathos in the Writings of Daniel Pennac*, thèse de doctorat, Charlottesville, Department of French Language and Literature, University of Virginia, janvier 1996, 300 p.

MALLETTE, Étienne. *La fée carabine: apprivoiser l'écriture de Pennac*, mémoire de maîtrise, Montréal, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, septembre 2009, 100 p.

NETTLEBECK, Colin W. « The "Post-Literary" Novel: Echenoz, Pennac and Company », *French Cultural Studies*, vol. 5, n° 2, juin 1994, p. 113-138.

III. Corpus théorique

BARON, Christine. « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 295-310.

COHN, Dorrit. « Métalepse et mise en abyme », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 121-130.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 400 p.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

GENETTE, Gérard. *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 132 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

LUKÁCS, György. *La théorie du roman*, Genève, Éditions Gonthier, 1963, 196 p.

MEISTER, Jan Cristoph. « Le Metalepticon : une étude informatique de la métalepse », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 225-246.

PAVEL, Thomas G. *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, 178 p.

PIER, John et Jean-Marie SCHAEFFER. *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, 342 p.

RYAN, Marie-Laure. « Logique culturelle de la métalepse », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 201-223.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 347 p.

SCHLICKERS, Sabine. « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française. », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 151-166.

WAGNER, Frank. « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 253.

WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, 450 p.

VOLET CRÉATION :

DÉDALES

Le pire, ce n'était pas la sensation de tomber, l'impression d'avoir les organes au creux de la gorge et un trou béant à la place de l'estomac, l'impuissance face au vide de l'air dans lequel elle se débattait. Le pire, ce n'était pas le flou obscur qui entourait la chute, l'absence totale de repères, la noirceur confuse au point d'effacer toutes les questions et leurs réponses. Le pire, c'était de ne pas rencontrer le sol. C'était ce vertige interminable, cette chute sans fin, l'écrasement qui n'arrivait pas. Si au moins elle avait pu s'aplatir en bas une bonne fois pour toutes, elle aurait été soulagée. Mais elle continuait à tomber, et rien ne se rapprochait.

Il lui semblait qu'il y avait quelque chose quelque part, une issue peut-être, comme une porte dérobée dans le paysage inexistant, mais il s'agissait d'une impression fugace et lointaine qu'elle n'arrivait pas à saisir vraiment. Un semblant de trompe-l'œil décelé par un recoin de son inconscient, qui ne parvenait toutefois pas jusqu'à la surface.

Soudain, elle sentit un contact contre son corps en chute libre, enfin quelque chose de solide à l'extérieur d'elle-même. Ce qu'elle prit un instant pour le sol se révéla être une main qui tirait vigoureusement sur son épaule. Ses paupières s'ouvrirent brusquement et elle s'écrasa contre le matelas. Dylan se tenait penché au-dessus d'elle et la secouait.

– Encore? demanda-t-il en voyant ses bras agrippés à son lit, devinant la chute.

Eirwen hocha la tête, frottant avec violence les restes de sommeil sur son visage. Dylan approcha la main, esquissant un geste pour l'apaiser, mais il se ravisa juste avant de l'atteindre, se contentant plutôt d'une moue compatissante. Il alla ouvrir les rideaux, puis la fenêtre, avec des mouvements efficaces d'habitué.

Elle écarquilla ses yeux encore endormis, s'efforçant de fixer sur la pellicule de ses souvenirs la silhouette de son frère découpée dans la lumière matinale, certaine de l'importance

de ce moment, prise du pressentiment terrible qu'il risquait de disparaître, que le fil qui les reliait était plus ténu que jamais.

Il se figea dans le cadre de lumière quelques instants, regardant obstinément par la fenêtre, comme s'il voyait bien plus loin que la grisaille enneigée du bloc d'appartements. Elle crut pendant une fraction de seconde voir quelque chose vaciller en lui, mais ce tremblement infime s'effaça aussitôt. Puis Dylan sortit de la pièce, la laissant dans l'intimité de son réveil.

Elle resta à examiner la chambre autour d'elle, absorbant tous ses angles et toutes ses ombres, tous ses recoins et tous ses reliefs, toutes ses couleurs et toutes ses textures, essayant d'établir la réalité du monde au-delà d'elle-même. Elle s'occupa ensuite de la sienne, sa réalité à elle, palpant sa propre peau, ses muscles, ses os, inspirant jusqu'au fond de ses poumons, enfonçant ses ongles dans ses paumes, ses dents dans ses lèvres, étirant et craquant ses articulations, éprouvant les sensations de son épiderme contre les draps. Elle se laissa alors rouler jusqu'au sol et conclut dans le choc qui s'ensuivit, un petit bruit sourd et sec qui se répercuta en une douleur vive et vaste, qu'elle existait bel et bien.

– Eirwen! l'interpella Dylan, réapparaissant dans la chambre et l'arrachant à ses pensées.

Eirwen, arrête de m'abandonner, j'ai besoin que tu sois là pour une fois!

Il ne pouvait pas savoir à quel point la fuite était tentante, ni à quel point, pourtant, elle s'évertuait à être présente.

DIRECTEUR DE FUNÉRAILLES

Et en ce qui concerne les cendres, qu'est-ce que vous souhaitez en faire après la crémation? Votre mère a-t-elle exprimé des vœux à ce sujet?

Eirwen et Dylan se regardent, incertains.

DIRECTEUR DE FUNÉRAILLES

Si ce n'est pas le cas, nous avons plusieurs options à vous proposer. Il s'agit en premier lieu de savoir si vous souhaitez que l'on vous remette l'urne ou si vous désirez que nous convenions d'un emplacement pour les cendres dans le cimetière de votre choix. Il y a alors plusieurs possibilités, vous pourriez entre autres optez pour l'achat d'une concession ou d'un compartiment dans un columbarium, à moins que vous ne disposiez d'un caveau familial quelque part?

Eirwen et Dylan se regardent, secouent la tête.

DYLAN, *dans un murmure*

Non, pas de famille.

DIRECTEUR DE FUNÉRAILLES

Ah, je vois, très bien, dans ce cas peut-être voulez-vous choisir un cimetière proche de vous, pour en faire votre lieu de recueillement familial? Ou préférez-vous que l'on vous remette l'urne pour que vous la conserviez?

Silence.

DIRECTEUR DE FUNÉRAILLES

Les gens souhaitent souvent inhumer ou disperser les cendres dans un endroit symbolique, par exemple le lieu de naissance de leur défunt proche, ou un endroit qui ait une signification particulière, ou bien encore une propriété familiale qui leur est chère... Enfin, (*Toussotement.*) si vous n'avez pas de famille... Votre mère a-t-elle jamais évoqué où elle désirerait retourner à la fin de ses jours?

Silence, le directeur de funérailles se racle la gorge, mal à l'aise.

DIRECTEUR DE FUNÉRAILLES

Et bien, évidemment, dans le cas d'une mort un peu plus... (*Toussotement.*) abrupte, la question est souvent quelque peu plus délicate. Vous pourriez très bien, si vous préférez vous donner un certain délai de réflexion, conserver l'urne avec vous et décider plus tard de sa destination. Il s'agit là d'un élément crucial du processus de deuil, il est important de réfléchir à l'endroit où vous pourrez vous recueillir pour honorer le souvenir de votre mère.

EIRWEN, *avec une colère mal contenue*

On pourrait aller honorer son souvenir dans le banc de neige où elle s'est laissée mourir, non, qu'est-ce que vous en dites?

Dylan pose la main sur son épaule et la serre doucement.

DYLAN, *au directeur de funérailles*

Merci de votre aide, on va prendre les cendres et s'en occuper.

DIRECTEUR DE FUNÉRAILLES

Très bien, il est cependant de mon devoir de vous informer des lieux où vous avez légalement le droit de les disperser. En effet, ...

DYLAN, *l'interrompant*

Merci, ça ira.

Dylan entraîne Eirwen, ils sortent de la pièce.

Une partie du ciel semblait se déchirer tout doucement, presque imperceptiblement, mais Eirwen sentait bien que quelque chose était en train de se produire. Elle leva les yeux vers les nuages et vit que de gros flocons commençaient à s'en échapper ; le ciel était un immense oreiller crevé qui laissait se déverser ses plumes sur le monde. La neige avait un aspect particulièrement délicat et cotonneux, les flocons étaient si lents qu'ils paraissaient suspendus dans le ciel en un fragile ballet aérien. Alors qu'elle s'apprêtait à tenter d'en saisir quelques uns entre ses doigts, des précipitations sombres vinrent se mêler à la pâleur des flocons.

Elle crut d'abord à une chute de pelletées de terre célestes, puis, en regardant mieux, elle distingua plutôt une étrange neige noire aux reflets incandescents. Fascinée par cette substance qui aurait dû bientôt la recouvrir, Eirwen tendit les mains vers les cieux pour précipiter la submersion, mais cela se dissipait toujours juste avant de l'atteindre, comme si elle avait été isolée du monde par une invisible cloche de verre. Tout ce qu'elle aurait voulu pourtant, c'était que la neige l'ensevelisse ou que les flocons ardents la consomment, cependant elle ne pouvait rien faire d'autre que d'assister, impuissante, à la mystérieuse averse qui accélérât sous ses yeux.

Elle finit par fermer les yeux, pourtant le noir n'était pas complet. Il crépitait et fourmillait comme un poste de télévision mal réglé. Un bruissement de flocons de neige en colère, avec toute la violence infime et terrible d'un monde paisible qui se révolte. Elle pensa dans un instant d'espoir que l'agitation des précipitations avait enfin réussi à la rejoindre, mais ce n'était que Dylan qui la secouait par l'épaule. Il ne prit pas la peine d'attendre qu'elle se soit complètement extirpée de son sommeil, il ne s'attarda pas comme d'habitude pour veiller sur son réveil. Il prit à peine le temps d'ouvrir les rideaux et déclara :

- Fais tes bagages, on part et ça risque de nous prendre plusieurs jours.

Sans bouger, Eirwen observa son jumeau disparaître de l'autre côté du seuil, puis elle tourna la tête vers les rayons de soleil qui lui parvenaient par la fenêtre. Soudain prise d'un doute, elle se leva et alla l'ouvrir sur l'étendue blanche qui recouvrait le bitume du paysage depuis quelques semaines. Il neigeait encore, mais ce n'était plus à présent que des flocons pâles, doux et innocents. Elle hésita quelques instants, ne parvenant pas à se décider à essayer de les toucher ; une bourrasque de vent lui apporta alors sa réponse d'elle-même, plaquant quelques flocons contre son visage. Elle put ainsi sentir avec soulagement la neige fondre contre sa peau.

Elle sortit une cigarette d'un paquet abandonné sur sa table de chevet et la glissa entre ses lèvres, contemplant avec fascination l'éclat de la flamme jaillie du briquet, le tison de la cigarette, puis la cendre qui s'en échappait et allait virevolter avec la neige, jusqu'à ce que Dylan vienne lui rappeler qu'elle avait un sac à préparer.

Eirwen regardait le paysage défilier par la fenêtre de la voiture. Ils avaient laissé la ville derrière eux depuis une trentaine de minutes et filaient maintenant dans une direction inconnue sur une autoroute qui s'étirait entre des champs recouverts de neige. Elle jeta un œil à l'urne qui était calée entre leurs bagages sur la banquette arrière et se tourna finalement vers Dylan.

– Dylan ? Où est-ce qu'on va ?

En guise de réponse, il lui fit sortir un épais dossier de la boîte à gants et lui indiqua de lire la première conversation avec Math. Connaissant trop son frère pour poser davantage de questions, Eirwen feuilleta le dossier, qui contenait un assemblage hétéroclite de notes manuscrites, de dialogues tapés à l'ordinateur, de schémas, de listes et de cartes routières, et se mit à lire le texte en question.

MATH

Les jumeaux! Ça faisait si longtemps que je ne vous avais pas vus, ça fait tellement plaisir que vous soyez là! Qu'est-ce que vous avez grandi!

Math serre Eirwen et Dylan dans ses bras avec force et les retient dans son étreinte quelques instants.

MATH

Où est votre mère? Ça fait un moment qu'elle n'est pas venue me voir!

Eirwen prend Math par le bras, tout doucement, et l'entraîne vers le canapé. Elle s'assied à côté de lui et garde sa main fermée sur son coude.

EIRWEN, *d'une voix très tendre*

Oncle Math, maman est venue te voir la semaine dernière, tu ne te souviens pas?

MATH

La semaine dernière?

Math semble se concentrer sur cette information, mais il paraît tout à fait désespéré.

DYLAN

Eirwen, non.

Dylan s'accroupit devant Math, pose sa main sur son épaule, tandis que les doigts d'Eirwen se crispent sur le bras de Math.

DYLAN

Math, je suis désolé. Ariane est morte.

Math est visiblement sous le choc, il s'agrippe à Eirwen, tandis que Dylan se dirige jusqu'au piano, puis revient avec un cahier qu'il ouvre devant Math.

À la page qu'il lui montre, on peut lire :

~~13 janvier, 17h29: Ariane est morte.~~

~~15 janvier, 10h40: Ariane est vraiment morte.~~

~~17 janvier, 14h03: Ariane est morte cette fois.~~

20 janvier, 11h58: Ariane est morte pour de vrai.

MATH, *de plus en plus fébrile*

Qu'est-ce que... Je n'ai jamais écrit ça, c'est mon écriture, mais je n'ai jamais écrit ça. On est à peine en juin, Ariane n'est pas morte, Ariane ne peut pas être morte, on est à peine en juin!

Math ferme les yeux et se frotte violemment le visage.

MATH, *la voix tremblante*

Ariane? Où est Ariane?

.....

Math a les mains cramponnées à l'accoudoir du canapé et dévisage hagardement les jumeaux,

debout devant lui. Il regarde ses propres poings sans comprendre, puis relâche le canapé.

MATH

Les jumeaux! Qu'est-ce que vous faites là, ça faisait si longtemps!

Eirwen et Dylan, occupés à se disputer, ne lui prêtent pas attention.

EIRWEN

Pourquoi le lui dire?

DYLAN

Il faut qu'il le sache!

EIRWEN

Il ne faut rien du tout, de toute façon il ne s'en souviendra jamais! Tu veux quoi, des pages remplies de « Ariane est morte », « Ariane est encore morte », « Cette fois Ariane est vraiment très très morte »?

MATH, *bredouillant*

A... Ariane est morte?

Math est au bord des sanglots et sa voix s'étouffe dans un gémissement, mais Eirwen et Dylan ne semblent pas l'entendre.

EIRWEN

C'est de la torture de lui réapprendre encore et encore comme ça, c'est comme la faire mourir à chaque fois!

Silence.

DYLAN, *dans un murmure*

C'est ce qui m'arrive à chaque fois que je me réveille.

Silence.

EIRWEN

C'est pour ça que tu ne dors plus?

DYLAN

Tu dors assez pour nous deux.

Silence.

DYLAN

Il faut qu'il le sache, sinon il l'attendra toujours.

EIRWEN

Toujours, pour lui, ça ne dure jamais plus de trois minutes!

DYLAN

Il faut qu'il le sache, qu'il compte sur nous maintenant.

Silence.

DYLAN

Je suis sûr qu'il y a quelque chose en lui qui se souvient, quelque chose qui lui reste de tout ça. Il finira par comprendre qu'il ne faut plus l'attendre.

EIRWEN

Parce que toi tu as arrêté de l'attendre, peut-être?

Silence. Eirwen secoue la tête. Ils se tournent tous les deux vers Math.

EIRWEN

Ariane va venir te voir bientôt.

Dylan s'apprête à protester, mais il se résigne dans un soupir.

MATH, *balbutiant*

Mais... vous avez dit que...

Eirwen ne répond pas, elle se contente de se pencher vers Math et de le serrer très fort dans ses bras.

.....

Math regarde avec surprise Eirwen qui est juste devant lui et Dylan qui est légèrement en retrait.

MATH

Oh, les jumeaux! Ça faisait si longtemps que je ne vous avais pas vus, qu'est-ce que vous avez grandi! Ça fait tellement plaisir que vous soyez là!

EIRWEN, *avec tendresse*

Ariane s'en vient, elle sera là bientôt.

Le visage de Math s'illumine, il se lève pour serrer Eirwen et Dylan avec enthousiasme dans ses bras.

Eirwen interrompit sa lecture et releva les yeux vers son frère, incertaine de la réaction à avoir. Dylan était concentré sur la route et ne semblait pas sentir son regard posé sur lui ; elle en profita pour examiner ses traits, ce qui lui procurait toujours une sensation troublante, tant ils faisaient écho aux siens. Le visage de Dylan était encore plus pâle et plissé d'insomnies qu'à son habitude, et ses yeux « bleu profond comme une mer orageuse », selon Ariane, lui paraissaient plus lointains que jamais. Avait-il dormi même une seule nuit depuis que leur mère... ? Eirwen n'avait aucun moyen de le savoir, car elle s'endormait toujours avant lui et c'était lui qui devait la tirer de son sommeil chaque matin.

- Pourquoi est-ce que tu me fais lire ça? Tu penses encore que j'avais tort avec Math?

Dylan ne répondit pas tout de suite, s'obstinant à fixer l'autoroute qui s'étirait devant eux à n'en plus finir. Il se frotta le visage d'une main, comme pour en effacer la fatigue, puis avoua :

- Je ne sais pas. Je ne sais pas s'il y a une bonne réponse. Mais continue à lire, c'est après l'important.
- Tu as écrit toutes nos conversations avec Math?
- Oui, depuis que... J'ai tout enregistré et retranscrit. Je me suis dit qu'il avait peut-être des réponses.

MATH

Les jumeaux! Ça fait tellement plaisir de vous voir, ça faisait si longtemps! Qu'est-ce que vous avez grandi!

Silence.

MATH

Dites donc, où est Ariane? Ça fait un moment que je ne l'ai pas vue!

DYLAN

Math, Ariane a disparu.

EIRWEN

Je pense qu'elle se cache pour nous jouer un tour.

MATH, *riant*

Oh, sacrée Ariane, ça lui ressemble bien!

EIRWEN

Est-ce que tu sais où elle pourrait être?

MATH

Où elle pourrait être? Je ne sais pas moi, vous avez vérifié le jardin? Et le grenier, vous avez regardé?

DYLAN

Où elle pourrait être, en dehors d'ici.

MATH

En dehors d'ici? Mais comment est-ce qu'on pourrait la retrouver si elle est ailleurs?

Silence. Eirwen et Dylan se regardent.

MATH

Elle n'a pas laissé un indice, quelque chose?

DYLAN

Quel genre d'indice?

MATH

Je ne sais pas moi, un mot, un dessin.

Eirwen et Dylan sursautent en même temps.

EIRWEN

Un mot?

DYLAN

Ariane n'écrit pas, tu le sais bien.

MATH, *incrédule*

Comment ça elle n'écrit pas? Elle ne fait que ça, elle passe son temps à remplir des cahiers, à gribouiller sur des tickets de caisse, à se griffonner sur le bras même, elle écrit partout et sur n'importe quoi quand ça la prend, vous savez comme elle est.

Eirwen et Dylan se regardent.

DYLAN

On parle bien de maman?

.....

DYLAN

Math, est-ce que tu te souviens où est-ce que vous avez grandi avec Ariane?

MATH

Les jumeaux! Ça faisait si longtemps que je ne vous avais pas vus, qu'est-ce que vous avez grandi! Ça fait tellement plaisir que vous soyez là!

DYLAN

Est-ce que tu te souviens où est-ce que vous avez grandi avec Ariane, Math?

MATH, *avec entrain*

Où est Ariane? Est-ce qu'elle va venir bientôt? Ça fait un moment que je ne l'ai pas vue!

EIRWEN

Math, Ariane a disparu, on pense qu'elle est retournée dans votre village d'enfance.

MATH

Oh non, ça, ça ne risque pas!

EIRWEN

Pourquoi ça? Qu'est-ce qu'il y a là-bas?

MATH, *se renfermant*

Rien, il n'y a rien pour nous là-bas.

EIRWEN

Tu n'es jamais nostalgique de là d'où vous venez?

MATH, *sombre*

Non, il ne faut pas y penser, Ariane dit que ce n'est pas vrai de toute façon. (*Retrouvant son entrain.*) Vous avez tellement vieilli, j'ai du mal à y croire, vous ressemblez de plus en plus à Ariane! Elle doit être fière de vous deux!

DYLAN

Et notre père, on ne lui ressemble pas du tout?

Math échappe un reniflement de dédain et ignore la question.

MATH

Vous avez l'air un peu fatigué par contre tous les deux, est-ce que vous prenez soin de vous? Il faut que vous soyez en forme, Ariane va bientôt arriver, non?

EIRWEN

Math, tu n'aimais pas beaucoup notre père, dis?

MATH, *marmonnant*

J'espère qu'il a coulé avec son foutu bateau, celui-là. (*Retrouvant son entrain.*) Est-ce qu'Ariane vous a raconté la fois où...

Eirwen arrêta de lire sans achever la phrase et se tourna à nouveau vers Dylan.

- Pourquoi est-ce que c'est souligné?
- Parce que c'est un indice. Si notre père était sur un bateau, ça veut dire qu'ils habitaient sur la côte, probablement dans un port.
- Est-ce que tu crois vraiment Math, avec toutes les histoires qu'il raconte?
- C'est toutes celles qu'il ne raconte pas qui m'intéressent. Il ne veut jamais rien dire sur son enfance avec Ariane ou sur notre père, pourquoi il irait inventer ça?
- Il a bien dit que maman écrivait, tu le crois, ça?

Dylan ne répondit pas, la question était trop difficile et Eirwen le savait bien, c'était injuste de l'avoir posée. Ils se turent tous les deux quelques minutes, avant que Dylan ne rompe le silence, d'une voix hésitante qu'Eirwen ne lui connaissait pas. Dylan était toujours plein de certitudes et de vérités, ses doutes n'étaient jamais que des tremplins vers des questionnements ciblés et des réponses assurées.

- Il y a autre chose, dit-il.

Il attrapa une cassette dans le petit compartiment en dessous de l'autoradio qui en contenait quelques unes, il vérifia le titre inscrit dessus au crayon et l'inséra dans le lecteur. Il prit une grande inspiration et pressa le bouton *play*. Au début, on n'entendit que quelques grésillements et le bruissement de tissus, puis la voix d'Ariane s'éleva tout à coup dans l'habitacle de la voiture. Elle emplit aussitôt tout l'espace autour, débordant jusque dans les poumons

d'Eirwen, qui semblèrent soudain ne plus avoir de place pour de l'air. Eirwen utilisa la dernière bouffée qu'il lui restait pour supplier son frère :

– Arrête-toi!

Dylan appuya aussitôt sur *stop* et immobilisa la voiture sur la bande d'arrêt d'urgence. Il n'osait pas regarder sa sœur, qui se débattait à côté de lui pour se remettre à respirer et parvenait pour le moment seulement à haleter. Il tenta de poser la main sur son épaule pour la réconforter, mais elle le repoussa et se tourna vers la fenêtre, collant son front contre la vitre froide. Son souffle saccadé dessinait des ronds de buée sur lesquels elle essaya de se concentrer, jusqu'à ce qu'elle parvienne à retrouver un semblant de calme.

- C'était quoi ça? lui demanda-t-elle dans un grincement de dents.
- Je... Ça faisait longtemps que je prenais des notes, mais depuis quelques temps, je sentais qu'il y avait quelque chose de différent... Elle s'était mise à raconter de plus en plus le même genre d'histoires, elle revenait toujours obsessionnellement aux mêmes thèmes. J'avais l'impression qu'il y avait quelque chose à comprendre, mais je ne savais pas ce qu'il fallait retenir exactement, alors j'ai commencé à l'enregistrer en secret, quand je pouvais.
- Tu n'aurais pas dû faire ça, répliqua Eirwen d'un ton sentencieux, même si elle aurait été en peine d'expliquer cette certitude.

Dylan n'essaya pas de se justifier, ce qui ne lui ressemblait pas beaucoup non plus, car il

avait toujours la logique et le bon sens de son côté. Un long silence passa, seulement ponctué par le vrombissement des voitures qui dépassaient leur véhicule arrêté sur le bord de l'autoroute et secouaient tout l'habitacle au passage.

- Est-ce que c'est important? finit par demander Eirwen, lui offrant une chance d'absolution.
- Je crois que oui. Si on veut savoir d'où et de qui on vient... Si on veut comprendre pourquoi...
- Qui te dit qu'on trouvera? Notre père ne s'est probablement pas attardé là-bas et il ne nous reste pas de famille en dehors de Math.
- C'est notre seule piste. Je sens qu'il y a quelque chose.

Un nouveau silence passa et Dylan ajouta, comme une confession :

- J'ai besoin qu'il y ait quelque chose. Elle ne peut pas être partie comme ça.

Ce fut au tour d'Eirwen de prendre une grande inspiration, puis de presser *play*. Elle ne savait pas si elle était plus terrifiée qu'ils découvrent quelque chose ou qu'il n'y ait rien à trouver. Alors que la voix bouleversante d'Ariane envahissait à nouveau la voiture, Dylan redémarra et se remit à rouler.

La nuit où les Jumeaux Célestes sont venus au monde, le monde savait qu'un bouleversement était en train de se produire. Il fit de son mieux pour les accueillir avec éclat, utilisant tous les éléments à sa disposition pour marquer l'importance de l'événement. La terre toute entière s'était mise à frémir, le ciel était tantôt complètement noir, tantôt enflammé par des éclairs, la pluie engloutissait tout sur son passage, s'abattant sur le sol comme un océan vertical, que les bourrasques de vent balayaient aussitôt à toute vitesse. À l'intérieur de la maison, tout était pourtant étrangement silencieux, le temps semblait suspendu, comme une bulle de calme immobile au cœur de la tempête. C'est Dylan qui est né le premier, en toute quiétude, mais déjà si vif, promenant un regard curieux et grave tout autour de lui. Ce sont ses yeux qui m'ont troublée le plus, ses yeux, bleu profond comme une mer orageuse, qui m'en rappelaient tant une autre paire et me faisaient redouter une malédiction héréditaire, un appel irrésistible qui l'emporterait un jour loin de moi. Eirwen est venue ensuite, daignant à peine s'éveiller pour sa naissance, comme s'il ne s'était pas agi d'un événement digne de son attention complète. À moitié assoupie, elle poussa une brève plainte, comme elle se serait acquittée d'une formalité, puis elle échappa un bâillement satisfait et se rendormit, posée sur ma poitrine et blottie contre son jumeau. Déjà dédié à sa vocation de Veilleur, Dylan resta longtemps à observer le sommeil profond de sa sœur, avant de se laisser aller à dormir à son tour. C'est à moment-là, avec mes deux Jumeaux Célestes nichés contre moi, que je me suis promis que je vouerai mon existence toute entière à ce que personne ne leur fasse jamais de tort. Dylan, est-ce que le repas est prêt? Tu as déjà réveillé ta sœur?

À cet endroit de la cassette, la voix d'Ariane se rapprochait peu à peu de l'appareil dissimulé et on entendait Dylan farfouiller pour arrêter l'enregistrement tout en lui répondant, puis plus rien. Dans le silence qui s'ensuivit, Eirwen se rendit compte de l'ampleur de l'émotion qui l'avait envahie pendant qu'elle écoutait sa mère comme elle ne l'avait jamais écoutée auparavant. C'était terrible à quel point quelque chose qui lui avait semblé jusque là si banal pouvait être devenu aussi poignant. Elle avait entendu ce récit ou des variations sur le même thème des centaines et des centaines de fois ; elle était tant habituée au flot continu de narration de sa mère qu'elle n'y prêtait plus vraiment attention depuis longtemps. Elle se contentait de le traiter comme un bruit de fond, dont elle captait seulement de brefs passages à l'occasion ou qu'elle écoutait exceptionnellement lorsqu'elle était prise d'une envie de fiction.

Essayant de contrôler ses émotions, Eirwen s'efforça de se concentrer sur leur quête :

- Tu penses que c'est suffisant pour faire un lien avec ce qu'a dit Math à propos d'un bateau? demanda-t-elle à son frère.
- Si on va jusqu'au bout des significations, oui.

Il lui désigna une autre feuille du dossier où il avait recopié à la main :

Dylan

Prénom masculin

Origine galloise

Signification : du gallois, *dy*, grand, et *llanw*, marée ou courant, associé au héros Dylan Eil Ton :

« fils de la vague », divinité reliée à la mer

Eirwen

Prénom féminin

Origine galloise

Signification : du gallois *eira*, la neige, et *gwen*, blanc

- Blanche-neige, murmura Eirwen.
- Blanche-neige, confirma Dylan. Et il existe une légende galloise à propos d'une déesse nommée Arianrhod, dont la virginité est testée par le roi Math et qui donne alors naissance à des jumeaux, dont l'un s'appelle Dylan et rejoint aussitôt la mer.
- Et l'autre?
- L'autre jumeau n'est pas arrivé à maturité à la naissance, alors on l'enferme dans un coffre noir pour le laisser continuer à se développer.

Eirwen hocha songeusement la tête, aurait-ce été cela qu'elle essayait de faire, avec tout ce temps qu'elle passait dans l'obscurité de sa nuit?

- On a Math, Ariane et ses jumeaux, résuma Dylan. La connaissant, ce ne sont pas des coïncidences, elle cherche... elle cherchait toujours à donner du sens à tout, à sa manière tordue. Et tout pointe vers la mer.
- Alors on fait quoi? On visite tous les villages sur la côte jusqu'à ce qu'on trouve le bon?
- Je ne sais pas toi, mais moi il m'en reste de vagues images, je pense que je le reconnaîtrais si je le voyais.

- Moi aussi, mais je ne sais pas si ce sont des souvenirs ou des fictions.
- C'est tout ce qu'on a.
- Va pour la fiction.

Dylan avait évidemment déjà repéré sur une carte routière l'emplacement de tous les villages potentiels et tracé l'itinéraire le plus logique pour les rejoindre. Cependant, malgré leur efficacité – vingt-quatre villages côtiers arpentés de long en large dans la journée, en plus de tous les kilomètres parcourus –, leurs recherches semblaient vouées à l'échec. Eirwen, pourtant d'habitude de loin la moins attachée au rationnel entre eux deux, commençait à douter sérieusement de la méthode choisie par Dylan. Elle n'avait cependant pas le cœur de lui faire part de ses incertitudes ; cela aurait été renoncer au seul fil qui les rattachait encore à leur mère, même s'il était ténu, même s'il n'existait peut-être pas.

Eirwen fut soulagée de voir la nuit tomber, leur offrant un court répit jusqu'au désarroi du lendemain. Ils s'arrêtèrent dans un champ, à des kilomètres de toute civilisation et abaissèrent la banquette arrière de la voiture pour se ménager un espace où dormir. Ils mangèrent des conserves froides à même la boîte, toujours sans un mot, sans beaucoup d'appétit non plus, avant de s'installer dans les sacs de couchage que Dylan avait eu la prévoyance d'apporter. Ils étaient allongés côte à côte dans l'obscurité depuis quelques minutes, lorsqu'Eirwen finit par oser demander :

– Est-ce que tu aurais une autre cassette, juste pour l'entendre?

Dylan fouilla dans une sacoche, en sortit son magnétophone, puis sembla hésiter entre plusieurs cassettes, avant d'en insérer finalement une dans l'appareil. Eirwen se demanda combien d'enregistrements de leur mère il pouvait bien posséder, mais elle jugea préférable de ne pas poser la question. La voix d'Ariane jaillit dans la voiture et les jumeaux se serrèrent instinctivement plus près de la source de sa voix, comme on se rapproche de la chaleur d'une flamme.

Je ferme les yeux pour mieux écouter cette nuit couleur d'insomnie, mais tant de choses fourmillent sous la noirceur de mes paupières que je les rouvre aussitôt. Je me concentre à la place sur le blanc sale du plafond, blanc sale comme ma nuit, et j'écoute. La première chose que j'entends, si ténue et qui semble pourtant emplir toute la maison, c'est la respiration des Jumeaux. Leur souffle ne fait qu'un, ils ne sont jamais aussi proches que dans leur sommeil, c'est encore la chose qu'ils partagent le mieux, et c'est aussi les seuls moments où la maison paraît véritablement habitée. Je me demande si c'est ce genre de murmure, suspendu entre la vie et la mort, qui gravitait autour du cercueil de verre de Blanche-Neige. Peut-être que c'est ce qu'il faudrait à Eirwen, pour la protéger du monde extérieur tout en la gardant près de nous, peut-être que nous ferions mieux de la laisser dormir pour toujours, ou jusqu'à ce que l'espoir de quelque chose de différent la réveille, mais ça ne sera certainement pas un simple Prince Charmant. Et puis, si on l'enfermait, bien abritée, dans une vitrine, Dylan pourrait délaissé son rôle de Veilleur et aller dans le vaste monde à la recherche de sa propre Princesse, lui, il lui en faudrait une, il n'a jamais su exister que pour quelqu'un d'autre. Je continue à écouter ma nuit, essayant d'entendre au-delà des Jumeaux, faisant semblant que le monde ne commence et ne finit pas avec eux, et je perçois d'autres choses. Le piétinement du temps qui passe sur l'horloge du couloir; les grincements fantômes du plancher; empreintes immatérielles de tous les pieds qui l'ont foulé, le souffle insistant du vent sur les volets, comme un intrus qui ne se laisserait pas de vouloir entrer; le crépitement des gouttes de pluie qui s'acharnent du toit jusqu'au bitume. J'écoute, j'écoute, et puis, j'entends enfin un bruissement plus précieux, si subtil qu'il en est à peine perceptible, en arrière-arrière-plan de tous les autres sons, presque comme s'il existait dans une autre dimension, un bruissement si fragile qu'il suffirait d'une seconde d'inattention sur l'horloge du couloir pour qu'il m'échappe. Un bruissement délicat et papillonnant, qui s'attarde ici et là sans jamais vraiment se poser, ne me laissant pas le temps de tout à fait le saisir, me glissant sans

cesse au bout des doigts, mes doigts qui s'agitent tout à coup. Je pense que ce sont des mots qui les chatouillent, ça les démange d'être enfin mis au papier, malgré le Grand Interdit, le refus ultime. Ce serait la pire trahison, la fin des possibles, le choix aléatoire d'une version parmi toutes celles qui auraient pu être, ce serait abandonner pour toujours toutes les autres éventualités, au profit d'une Vérité universelle qui écrabouille tout sur son passage, en s'imposant avec son égo grand comme son V. Une fois que les mots sont posés, on ne peut jamais vraiment les reprendre, on a beau les effacer, les déchirer, les piétiner, les incendier, ils existent à tout jamais dans le grand Quelque part à l'encre indélébile, ils seront pour toujours toujours toujours. Les mots qu'on ne fait que prononcer, qu'on les chuchote ou qu'on les crie, n'ont pas cette force, ils n'ont pas cette volonté impérialiste de Vérité, ils ne sont jamais qu'une version éphémère, ils ne sont rien de plus que le possible qui correspond à l'humeur du moment, j'ai murmuré tant de mondes différents aux oreilles des Jumeaux quand ils grandissaient, je les ai faits pousser avec toutes ces possibilités, je les ai agrandis avec ces histoires toutes plus vraies les unes que les autres.

La voix s'interrompit, laissant toute la place aux grésillements de l'enregistrement, puis on entendit des bruits de mouvement, Ariane semblait s'éloigner et se rapprocher de l'appareil, tournant probablement en rond dans sa chambre. Pour la première fois de sa vie, Eirwen trouvait quelque chose d'angoissant dans la proximité de son jumeau. Comment avait-il pu se procurer cet enregistrement d'une nuit solitaire d'Ariane? Jusqu'où était-il allé dans son obsession de savoir? Dylan se tenait parfaitement immobile et silencieux, semblant conscient du trouble de sa sœur. Puis la voix d'Ariane se refit entendre, happant à nouveau les jumeaux dans son flux.

Les Jumeaux Célestes nichent sous le toit, blottis entre des poutres et l'intimité de petites pièces sombres territoire, imprégné de leurs ombres et leurs lumières, et je n'y mets plus les pieds depuis que Dylan je n'aurais pas dû hier, mais je ne sais plus à quoi me raccrocher, ils me filent entre les doigts comme un écheveau emballé. Ils me filent fut un temps où tout était plus simple, mes histoires étaient leur monde, la maison était notre univers, il y avait des chevaliers derrière le canapé, des châteaux-forts dressés entre les meubles du salon, des dragons sous la table de la cuisine, des créatures maléfiques qui frappaient aux fenêtres, des restait tous les trois ensemble, protégés, à l'intérieur, rien ne pouvait nous atteindre et tout était à notre portée. Il y avait tant de choses entre ces quatre murs et était plus simple, mais Eirwen ne rêve plus à ça depuis longtemps, et Dylan « Est-ce que c'est vrai? », Dylan et son petit museau pointu de méfiance, son désir assoiffé de vérité, la grande, la terrible, celle avec un V majuscule, « Est-ce que c'est vrai? », « Est-ce que c'est vrai? », encore et encore, à m'en donner le vertige, avec un grand V. Je n'aurais pas dû n'aurais pas dû pousser la porte de sa chambre, mais je ne savais plus à quoi me raccrocher, ce sont les seuls liens qu'il Hier, les Jumeaux n'étaient pas là, mais leur absence remplissait les combles, je croyais presque entendre leur respiration, peut-être est-ce juste parce que je ne sais pas faire la différence entre leur respiration et la mienne ne sont qu'un morceau de moi, un prolongement de mon existence, étrangement dédoublé, comme un reflet mal ajusté absence est si douloureuse et si envahissante. J'ai beau fermer les yeux, je n'arrive pas à faire disparaître l'image qui s'est imprimée sous mes paupières, la toile qu'a tissée Dylan pendant des années dans sentiment oppressant que j'ai eu de me trouver prise au piège dedans jusqu'où il a fouillé pour étendre sa toile, déployer ses fils sur les murs entiers, du sol jusqu'au plafond, relier des centaines de photographies, de dates, de notes, de schémas, comme s'il menait l'enquête pour trouver le coupable, comme s'il restée figée sur le seuil, terrifiée de me

faire happer encore un peu plus par la toile au moindre mouvement voir le reste, des piles et des piles et des piles de carnets répandues à travers la pièce, formant des édifices fragiles et menaçants, tendus en équilibre instable vers le plafond, comme autant de petites tours de Babel, dressées à m'en donner le vertige des mots, des noms, des indications : Eirwen – sommeil, Ariane -, - inquiétudes, Eirwen -, Ariane – répétitions, Math –, Ariane - mensonges, - souvenirs.

Dylan appuya brusquement sur le bouton *stop*, interrompant leur écoute et les plongeant à nouveau dans le silence. Eirwen, qui ne savait comment réagir, attendait que son frère lui offre une explication, mais il ne semblait pas décidé à parler. Après un temps qui lui sembla interminable, Dylan se redressa tout à coup et s'extirpa de la voiture. Eirwen s'efforça de rester éveillée jusqu'à ce qu'il revienne, mais elle ne parvint pas à se retenir et bascula finalement dans le sommeil.

On ne voyait que la mer et le ciel à perte de vue, tous deux d'un bleu si sombre qu'on peinait à les distinguer et qu'ils finissaient par se confondre dans la distance, ne formant plus qu'une seule masse ténébreuse. C'était le même bleu que dans les yeux de Dylan, le bleu couleur mer orageuse, cependant les jumeaux n'étaient pas inquiets, car l'eau était paisible et ils savaient qu'Ariane allait les aider à rejoindre la terre ferme. Ils guettaient le moindre signe à l'horizon et crurent un instant le trouver dans le piaillage d'un vol de mouettes, mais celles-ci s'évaporèrent aussi soudainement qu'elles étaient apparues au dessus du bateau. L'équipage commençait à se montrer anxieux, quand, enfin, la lumière d'un phare se fit voir dans le lointain. Eirwen n'avait aucun doute qu'il s'agissait de leur mère, s'efforçant de les guider jusqu'à elle, et elle n'avait jamais ressenti autant de gratitude à l'égard d'Ariane. Les ordres fusèrent d'un bout à l'autre du pont et le navire prit de l'allure ; le cap était mis sur la source du faisceau lumineux.

Tout à coup cependant, un vent violent se leva et assaillit le voilier de toutes parts, arrachant des cris de panique à l'équipage. Pourtant, lorsqu'Eirwen chercha du regard quelqu'un à qui s'adresser, le pont se révéla être entièrement désert ; il ne restait subitement plus que Dylan avec elle sur le navire. Passé un premier moment de confusion, ils se ressaisirent et tentèrent de manœuvrer le bateau à eux deux, essayant de maintenir le cap sur le phare, mais d'immenses vagues balayaient à présent le pont, menaçant sans cesse de les emporter. Il devenait de plus en plus difficile de contrôler le navire et les jumeaux devaient s'agripper à tout ce qu'ils pouvaient pour éviter de passer par dessus bord.

Le faisceau du phare ne leur apportait qu'un espoir intermittent et de plus en plus fragile ; ils le perdaient entièrement de vue par instants et son rayonnement leur semblait s'affaiblir peu à peu, à moins que ce n'ait été le bateau qui s'en soit éloigné, aux prises avec la tempête. Après de longs moments de lutte contre les éléments, ils finirent par ne plus apercevoir le moindre signe lumineux et comprirent qu'ils étaient perdus. Eirwen vit soudain apparaître juste devant eux les

falaises contre lesquelles le voilier allait inévitablement se fracasser, mais elle fut arrachée au danger quelques secondes avant l'impact par Dylan, qui la secouait par l'épaule.

Elle s'éveilla dans un sursaut et regarda avec hébétement tout autour d'elle, cherchant la lueur du phare à laquelle se raccrocher, mais l'espace restreint de la voiture avait remplacé l'horizon infini de la mer et il n'y avait plus que Dylan à la place des falaises devant elle.

Eirwen avait pris le relais au volant pour que Dylan puisse se replonger dans ses notes et essayer de déceler un nouvel indice qui lui aurait échappé jusqu'à présent. Il relisait les transcriptions des conversations avec Math, passant frénétiquement d'une page à l'autre, essayant de connecter tous les passages qu'il avait soulignés et les annotations qu'il avait faites, comme on fait se rejoindre des points donnés pour révéler le dessin final.

Cela faisait quelques heures qu'Eirwen conduisait, ils avaient visité six villages sans conviction et sans résultats, lorsque Dylan se redressa tout à coup et fit défiler plusieurs pages avec précipitation, jusqu'à arriver à celle qu'il cherchait.

- Je pense que j'ai trouvé autre chose, annonça-t-il en tendant une feuille en direction d'Eirwen.

Celle-ci immobilisa la voiture sur le bas-côté et sortit faire quelques pas le long de l'autoroute où passaient à peine quelques véhicules par heure. Elle s'étira en regardant la mer qui s'étendait en contrebas, troublée de la trouver encore si belle, puis elle prit une grande inspiration et se pencha sur le texte de Dylan.

DYLAN

Tu disais qu'Ariane écrit tout le temps?

MATH

Oui, bien sûr, quelle question, tu la connais, ta mère!

DYLAN

Est-ce qu'elle a toujours fait ça?

MATH, *rieur*

Je pense qu'Ariane est née avec un stylo à la main. Dans la famille, on plaisantait que ses premiers mots avaient été « Il était une fois... ».

Math a un sourire nostalgique et semble perdu dans ses réminiscences.

DYLAN

Quel genre d'histoires est-ce qu'elle aimait le plus?

MATH

Elle était tout le temps en train de lire, comme on n'avait pas beaucoup de livres, c'était encore et toujours les mêmes, du coup c'était pas mal les mêmes histoires qui revenaient souvent, des légendes, des aventures de pirates ou de chevaliers, ...

Dylan s'apprête à poser une autre question, mais il s'interrompt, voyant que Math, absorbé par

ses souvenirs, a l'air de vouloir continuer à parler, plus pour lui-même qu'à l'intention de Dylan.

MATH

Je pense qu'elle aurait aimé ça, qu'on soit des genres de personnages mythologiques... Elle avait même détaché les pages de son livre sur la Grèce antique, qui tombait déjà en morceaux de toute façon, et elle les avait accrochées aux murs de notre chambre. C'est comme ça que ça a commencé d'ailleurs, et puis elle s'est mise à recouvrir toutes les surfaces avec des pages de livres échappées, n'importe lesquelles, du texte, des illustrations... C'était pas très grand, chez nous, mais elle a réussi à y mettre beaucoup de choses.

DYLAN

Et toi, qu'est-ce que tu en pensais, de toutes ses histoires?

MATH

Parfois ça me dépassait un peu, mais ça rendait tout quand même plus intéressant. Il n'y avait jamais rien de banal avec elle, oh ça non, tu connais Ariane! (*Math a un rire affectueux.*) Nos jeux de gamins étaient toujours de grandes aventures, surtout quand elle a eu sa période cartes, c'était une bonne période, ça, d'ailleurs. Je pense que c'était après avoir lu Stevenson pour la première fois, Ariane n'arrêtait pas de griffonner des plans et de me les cacher un peu partout dans la maison avec des trucs à découvrir. C'était toujours des trésors de rien, mais il y avait quelque chose juste dans le fait de chercher...

Eirwen allait continuer à lire, mais Dylan lui arracha presque la feuille des mains, lui en mettant une autre sous le nez.

– Regarde!

Eirwen regarda, mais elle ne voyait pas ce qu'elle était supposée déceler dans cet assemblage apparemment aléatoire de lignes sur une vieille feuille froissée.

- J'ai trouvé ça dans la chambre de maman quand je cherchais si elle avait laissé quelque chose. Je ne comprenais pas ce que ça pouvait être, mais si c'était une carte?
- C'est juste des lignes gribouillées sur un papier, si ça se trouve, elle testait un stylo.
- Gribouillées, exactement! Math a dit qu'elle griffonnait des plans, c'est peut-être un indice qu'elle nous a laissé.

Eirwen haussa les épaules, dubitative.

- Même si c'était un plan, comment est-ce qu'on est supposés le décoder?

Dylan ne l'écoutait plus, il était déjà en train de fouiller dans la boîte à gants et d'en sortir sa carte routière, qu'il déplia sur le capot de la voiture. Il essaya de faire correspondre les lignes du dessin d'Ariane à des éléments de la carte, mais en vain, rien ne ressemblait de près ou de loin aux formes qu'elle avait tracées. Eirwen se détourna de la carte et observa la route relativement nouvelle au bord de laquelle ils étaient arrêtés.

- Tu n'aurais pas une autre carte? Un plan des villages ou quelque chose comme ça?

Dylan se remit à chercher dans la voiture, puis étala deux autres cartes sur le capot ; l'une indiquait les villages de la région et l'autre était une carte de navigation maritime. Ils ne trouvèrent rien sur la première, mais lorsqu'ils rapprochèrent les lignes d'Ariane de la seconde, ils découvrirent que celles-ci reliaient plusieurs ports entre eux, formant une sorte de losange qui désignait un village en son centre.

Les jumeaux débordaient d'enthousiasme en remontant dans la voiture et ils roulèrent sans s'arrêter pendant plusieurs heures, filant vers le port que le dessin d'Ariane leur avait signalé. Et si c'était le bon? La nuit qui tombait ne suffit pas à les arrêter et il fallut qu'un vent terrible se lève pour les convaincre de faire une pause, au moins jusqu'à ce que la tempête passe ou que le jour apparaisse. Ils purent cependant à peine dormir, leur trouvaille les rendait fébriles. Et si c'était le bon? Ils n'osaient pas formuler à voix haute cet espoir mêlé d'appréhension, pas plus qu'ils n'osaient imaginer ce qu'ils risquaient de découvrir.

Ils reprirent la route dès que le vent se fut calmé, alors que l'aube commençait tout juste à poindre à l'horizon. Ils arrivèrent à destination quelques heures plus tard, immobilisèrent la voiture à l'entrée du village et bondirent hors du véhicule, dans leur hâte de confirmer leur découverte.

Il s'agissait d'un petit port, perché sur une colline qui descendait en pente douce jusqu'à la mer, un véritable village de carte postale avec ses rangées de petites maisons pastel. Parfaitement pittoresque. Et parfaitement inconnu.

Dylan et Eirwen parcoururent les quelques rues qui le formaient en scrutant tous les bâtiments à la recherche du moindre indice, sans pouvoir toutefois dissimuler leur déception : ce village ne correspondait en rien aux vagues images qu'il leur restait de leur enfance. Peut-être s'agissait-il d'un autre lieu important dans la vie de leur mère, mais comment savoir?

– Et maintenant quoi? demanda Eirwen.

Dylan secoua piteusement la tête, il semblait pour la première fois à court de suggestions et de volonté d'en produire.

Les jumeaux étaient entrés dans l'unique pub du village, qui commençait à peine à se remplir pour le repas du midi, et s'étaient attablés autour d'une bière et d'un repas copieux, mais ni l'un ni l'autre ne se sentait beaucoup d'appétit.

- Alors? finit par demander Eirwen.
- Stevenson, marmonna Dylan, songeur.

Comme il ne semblait pas déterminé à expliciter sa pensée, Eirwen le laissa réfléchir en buvant de grandes lampées de bière, son regard morose plongé dans l'écume de son verre.

- Et si on s'était trompés? finit-il par ajouter.
- Ça oui, je pense qu'on peut déduire sans trop s'avancer qu'on s'est trompés, rétorqua amèrement Eirwen.
- Non, je veux dire, et si c'était autre chose qu'il fallait comprendre à propos des cartes et des trésors?
- Comme quoi?

Dylan ne répondit pas. Il se leva et sortit du bar, sans la moindre explication. Eirwen haussa les épaules et se reconcentra sur sa bière, agitant du bout d'une fourchette peu convaincue la nourriture qui emplissait son assiette.

Dylan finit par réapparaître quelques minutes plus tard, son sac à l'épaule et son magnétophone à la main. Il posa ce dernier sur la table et chercha dans le sac, avant d'en sortir une nouvelle cassette qu'il fit jouer dans l'appareil.

- C'est sur celle-là qu'elle en parle, je pense, commenta-t-il en prenant une gorgée de bière.

Ce serait l'histoire d'une femme. Pour une fois, ce serait l'histoire d'une femme. C'est toujours toujours l'histoire des hommes, parce qu'il semblerait que ce soit ça, l'Histoire tout court, on n'a jamais l'autre versant, la version des femmes, celles qui ont fait des hommes ce qu'ils sont. Un héros, ça ne naît jamais tout seul, un héros, ça prend de l'amour ou de la haine, mais surtout, ça prend une femme, voire plusieurs. Une mère, une amante, une ennemie, peu importe. Lui aurait voulu m'effacer de son récit, réécrire l'histoire en faisant se fondre mon rôle à l'arrière-plan, n'être plus que le héros glorieux d'une épopée mythique, mais quand on raconte mon histoire à moi, cette femme dont c'est l'histoire, lui n'est plus grand chose. C'est pour ça que je me méfie toujours des histoires trop définies, pour chaque récit, il y a autant de versions que de protagonistes et que de fois où ils se le remémorent. Si on raconte l'histoire de cette femme, il ne devient pas pour autant un personnage mineur, non, il a même un rôle d'une terrible ampleur, mais ce n'est certainement pas celui d'un héros glorieux. Parce que si on raconte son histoire à elle, alors son histoire à lui se transforme en un conte sinistre, une fable grinçante. La délimitation est toujours mince entre les Héros et les Monstres, souvent ceux qui nous font le plus trembler se situent à cheval sur cette frontière, souvent ça ne tient qu'à une question de point de vue de basculer d'un côté ou de l'autre. Lui prétend m'avoir délivrée de mon labyrinthe, pour moi, enfin, pour elle dont c'est l'histoire, il n'était pas loin d'être lui aussi un minotaure. Je me suis perdue avec lui comme dans un autre dédale et il ressemblait beaucoup à la créature terrible et fascinante qui rôdait au fond et menaçait de me dévorer. Le risque d'anéantissement est omniprésent dans un labyrinthe, ce n'est fait que de frontières et de vides, alors, bien sûr, c'est si facile de s'y laisser disparaître ou de choisir de succomber à l'étreinte du Minotaure. Il avait pourtant réussi à me faire croire qu'il pouvait y avoir quelque chose pour nous, en dépit des murs tordus qui n'en finissaient plus, il m'a fait croire qu'il y avait quelque chose d'excitant dans la perte de soi et, pendant un temps, ça a été vrai, oui, je ne m'étais jamais sentie aussi vivante que

pendant cette infime éternité où j'étais constamment sur le bord de la destruction. Mais j'aurais encore préféré mourir là que de vivre l'autre type d'annihilation que j'ai connue quand il m'a aidée à voir au-delà de mon labyrinthe, juste pour m'abandonner à mon sort sur cette île, où je n'avais même plus l'excuse d'être perdue dans l'obscurité du dédale.

- C'est quoi le rapport avec Stevenson?
- Son île.
- Mais entre Stevenson et Dédale, je ne suis pas sûre de voir le rapport. Surtout que son texte est complètement décousu, on ne sait jamais si elle parle de Thésée ou du minotaure, et puis on dirait qu'elle n'arrête pas de passer d'un labyrinthe à un autre.
- Depuis quand est-ce que c'est toi qui te préoccupes de cohérence, je croyais que tu faisais confiance à ce genre de liens?
- C'est comme ça qu'on a atterri ici...
- Alors quoi, on laisse tomber maintenant?
- C'est vrai qu'on n'a pas pensé à vérifier les îles en chemin...
- On va regarder la carte sur laquelle j'ai tracé l'itinéraire, il doit y avoir plusieurs villages sur des îles, on peut au moins essayer ceux qui sont les plus proches. Si dans trois jours on ne trouve rien, on abandonne, d'accord?

Des murs immenses s'étiraient de tous les côtés autour d'elle, bloquaient partout son horizon, aplatissaient sa perspective, escamotaient tout point de fuite. Ce décor bouché et démesuré l'affolait et l'oppressait au point qu'elle sentait les parois se resserrer sans cesse sur elle et ses poumons lui semblaient rétrécir en même temps que l'espace.

Elle courait dans les ténèbres, elle courait sans savoir pourquoi, elle courait sans savoir où, elle se heurtait aux murs, trébuchait sur des obstacles invisibles, titubait d'une paroi à une autre, tentait de se raccrocher au vide. Il fallait qu'elle sorte de là au plus vite, cette certitude était nouée à lui en faire mal au creux de son estomac, quelque chose de terrible allait arriver, quelque chose de terrible allait la rattraper, mais ce quelque chose n'avait ni nom ni forme, c'était une sensation de peur viscérale qui la poursuivait.

Elle courait toujours, encore et encore, elle était épuisée de courir, elle aurait voulu pouvoir s'arrêter, peu importe ce que cela pouvait signifier, mais elle est en état incapable, son corps refusait l'immobilité, l'instinct de fuite était plus fort.

Elle crut avoir heurté un nouvel obstacle lorsqu'elle sentit quelque chose contre son épaule et elle chancela encore quelques pas avant d'ouvrir les yeux sur Dylan, à genoux à côté d'elle dans la voiture, qui la secouait. Un frisson de soulagement la traversa lorsqu'elle réalisa qu'elle pouvait enfin s'arrêter, mais elle était épuisée d'avoir couru si longtemps.

Ils avaient réajusté leur itinéraire pour se concentrer sur les villages insulaires, mais ils n'atteindraient pas la première île habitée sur cette partie de la côte avant quelques centaines de kilomètres. Ils roulaient en silence et alternaient au volant, ce qui leur permettait de fixer tantôt la route, tantôt la mer. Eirwen était hantée par la figure du minotaure, mais peut-être plus encore que la vision de la bête qui rôdait au fond du labyrinthe, c'était l'absence de celle-ci dans son dédale à elle qui la troublait. Pourquoi n'était-elle pas capable de voir le minotaure?

- Dylan, je pense qu'on se trompe à propos du minotaure.
- Comment ça?
- Je ne sais pas, mais il y a quelque chose qui m'échappe, quelque chose d'important.

Eirwen se tut quelques instants, essayant de mettre le doigt sur l'impression fugace qu'elle n'arrivait pas à saisir tout à fait.

- On a tout de suite pensé que le minotaure et notre... que le minotaure et ce type, le marin qui a abandonné Ariane, on a tout de suite pensé que c'était la même personne. Mais peut-être qu'il y a un autre minotaure.

Pris d'un doute, Dylan rembobina la cassette et la fit défiler en accéléré, s'interrompant à plusieurs reprises pour essayer de trouver le passage qu'il cherchait, jusqu'à ce qu'il arrive au bon endroit.

- « Il n'était pas loin d'être lui aussi un minotaure. » Je crois que tu as raison, il pourrait y

avoir deux minotaures et deux dédales, ce serait pour ça que ça semblait aussi incohérent.

Mais de qui et de quoi est-ce qu'il l'aurait délivrée, alors? demanda Dylan.

DYLAN

Est-ce que ça te dit quelque chose, le minotaure?

Math secoue négativement la tête.

DYLAN

Tu es sûr? Il a l'air de revenir souvent dans les histoires de maman pourtant.

MATH

Ça ne me dit rien.

Dylan sort son magnétophone de son sac, le pose devant Math et fait jouer la cassette numéro 24: « Labyrinthe et minotaure ». Math semble stupéfait d'entendre la voix d'Ariane sortir de la machine. Plusieurs émotions mêlées passent sur son visage pendant qu'Ariane parle, mais lorsqu'elle commence à évoquer des monstres, Math se raidit brusquement.

MATH

Arrête.

Dylan ne fait aucun geste, scrutant le visage de Math pendant que la lecture de la cassette continue. L'enregistrement arrive à l'endroit où Ariane parle d'être délivrée de son labyrinthe.

MATH, *criant*

Arrête!

Dylan interrompt la cassette. Math se détourne, cache son visage, il semble pleurer.

DYLAN, *s'efforçant de lui parler doucement*

Ça ne te dit toujours rien, le minotaure?

MATH

On est partis, d'accord? On est partis, il n'y a plus de minotaure, c'est fini!

DYLAN

Mais il y en avait un?

MATH

Il n'a jamais quitté son foutu labyrinthe, mais il ne peut plus rien faire! Ariane a dit qu'il ne pouvait plus nous atteindre, il ne peut plus nous atteindre, hein? Où est Ariane? Je veux voir Ariane!

Math est dans un état d'agitation extrême. Dylan hésite, puis le prend dans ses bras, Math s'agrippe à lui.

DYLAN

Ariane s'en vient, elle sera là bientôt.

Ils avaient atteint leur première île la veille au soir et avaient été forcés d'y passer la nuit, car le traversier sur lequel ils avaient embarqué pour s'y rendre était le dernier de la journée. Ils avaient garé la voiture au bord d'une plage recouverte de neige, le coffre face à la mer. Les seules touches de couleur à l'horizon, entre la pâleur hivernale et l'étendue sombre de l'eau, étaient les bateaux verts, rouges, jaunes posés sur la plage comme des animaux échoués.

Il avait fait un froid terrible durant la nuit, mais, au petit matin, lorsqu'ils avaient bu le mauvais café qu'ils avaient préparé sur un réchaud de fortune en regardant la mer qui s'étirait devant eux, transformée par l'hiver, ils avaient pu oublier quelques instants toutes leurs histoires de minotaures. Mais il leur avait bien fallu reprendre la route vers les autres îles à explorer et les improbables réponses qu'elles pourraient leur offrir.

Leur prochain arrêt était un archipel de petites îles, nichées à quelques milles de la côte, aux reliefs qui les rendaient difficiles d'accès et qu'on ne pouvait relier entre elles qu'avec les embarcations locales. Ils hésitèrent à les visiter toutes, d'autant plus qu'elles n'abritaient que de minuscules villages et que toute leur quête commençait à leur sembler bien vaine. Eirwen aurait fait demi-tour à la quatrième île si Dylan n'avait pas insisté pour aller jusqu'au bout au moins de ces quelques îles-là.

Parvenus à la septième et dernière île, celle qui était la plus au large, celle que tout le monde leur avait désignée comme la fin de la terre, celle où personne n'avait voulu les emmener, à part un jeune pêcheur bourru après de longues négociations, les jumeaux furent saisis d'une sensation oppressante de familiarité. Pourtant, Dylan comme Eirwen auraient été bien en peine d'expliquer d'où leur venait ce sentiment désagréable, tant les souvenirs qu'il leur restait de leur enfance étaient flous et insaisissables.

Dans tous les villages qu'ils avaient traversés jusqu'à présent, ils avaient été scrutés par les habitants, comme c'était le cas pour tous les visages étrangers qui passaient par là, mais ici, les regards étaient bien plus lourds. Les jumeaux remontèrent l'unique rue qui constituait le hameau, ralentis par le poids des yeux rivés sur eux de l'autre côté des fenêtres.

– Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ?

En guise de réponse, Dylan alla frapper à la porte de la maison la plus proche.

DYLAN

Eirwen? Qu'est-ce que tu as, toi, comme souvenirs de quand on était petits? Quand on était encore là-bas, je veux dire.

EIRWEN

Pas grand chose, quelques images de la maison, une ou deux du village peut-être.

DYLAN

Mais de qui est-ce que tu te souviens?

EIRWEN

De maman surtout, de Math un peu aussi. Et de toi, évidemment.

DYLAN

Tu ne te souviens de personne d'autre?

Ils se regardent en silence, Eirwen hoche la tête en signe d'acquiescement.

DYLAN

Moi aussi.

EIRWEN

Mais ça ne change rien, il n'y a plus personne.

DYLAN

Je pense qu'il vit peut-être encore.

EIRWEN

Maman a dit qu'il n'y avait plus personne.

DYLAN

Maman a dit beaucoup de choses.

Silence.

DYLAN

Je pense qu'il y a aussi beaucoup de choses qu'elle n'a pas dites.

EIRWEN

Je n'y crois pas. Il n'y a plus personne. Il ne nous reste qu'oncle Math.

DYLAN

Il y aurait un seul moyen de le savoir.

EIRWEN

Je ne suis pas sûre de vouloir savoir.

La porte s'entrouvrit sur une vieille femme qui dévisagea suspicieusement les jumeaux qui se tenaient sur son porche. Dylan lui demanda la permission d'entrer s'abriter, car un vent glacial, accompagné d'une neige drue, s'était levé depuis quelques minutes. La femme était en train de l'examiner de la tête aux pieds pour déterminer s'il représentait une quelconque menace, lorsque son mari fit irruption derrière elle. Elle s'éloigna et disparut dans une autre pièce, le laissant se charger de leurs visiteurs inconnus.

Le vieil homme accepta en grommelant de laisser Dylan franchir le seuil de la coquette petite maison, mais il se planta aussitôt au bout du hall d'entrée, les épaules très droites et les bras croisés sur la poitrine, signifiant clairement au jeune homme qu'il ne pénétrerait pas plus loin. Dylan se tourna vers Eirwen, qui était restée en retrait sur le porche, mais celle-ci lui fit signe d'y aller seul.

Après un instant d'hésitation, Dylan laissa la porte se refermer derrière lui, tandis que sa sœur tournait en rond devant la maison, faisant crisser la neige sous ses bottes et resserrant autour d'elle les pans de son manteau pour essayer de se réchauffer. À travers la petite vitre ménagée dans la porte, elle observa son frère qui parlait au vieillard. L'expression de ce dernier, jusque là méfiante et inquisitrice, se mua bientôt en véritable hostilité, son visage se fermant au fur et à mesure que Dylan s'exprimait. L'homme ne sembla prononcer que quelques mots en réponse, ponctués de gestes qui incitaient Dylan à s'en aller. Eirwen vit pourtant son frère insister et poser ce qui ressemblait à une question au vieil homme, mais celui-ci s'avança pour le repousser vers la sortie en guise de réponse et claqua la porte derrière lui.

Dylan rejoignit Eirwen et ils firent quelques pas dans le jardin avant de s'immobiliser, indécis.

– Ils ne veulent pas parler.

- J'ai vu ça... Est-ce qu'on va demander ailleurs?
- J'ai peur que ce soit pareil avec tout le monde ici.

Ils entendirent soudain la porte de la maison se rouvrir dans un craquement à peine perceptible et la vieille femme fit signe à Dylan de se rapprocher en silence, tout en jetant des coups d'œil nerveux par dessus son épaule à l'intérieur de la maison. Lorsqu'il remonta sur le porche, elle lui indiqua de se pencher vers elle et lui murmura rapidement quelque chose à l'oreille, puis recula et referma la porte aussitôt.

Dylan resta à fixer la porte quelques secondes, avant de se ressaisir. Il s'éloigna de la maison, passa devant sa sœur sans rien lui dire, ignorant ses questions, et s'avança d'un pas résolu sur l'unique route du village. Eirwen s'élança derrière lui, mais elle peinait à ne pas se laisser distancer par ses grandes foulées. Il dépassa la dernière maison au bout de la rue mais ne s'arrêta pas. Il poursuivit tout droit, au-delà des limites du village, dans l'épaisse couche de neige sauvage qui recouvrait ce qui semblait être un champ ou un terrain en friche et qui rendait leur progression difficile. Ils parvinrent à un petit boisé et Dylan entraîna Eirwen à gauche, le long des arbres, jusqu'à une maison isolée.

Elle semblait tout à fait à l'abandon, il n'y avait aucune trace de pas humains dans toute la neige qui l'entourait, des morceaux de la façade et du toit s'étaient effondrés à terre et des herbes folles dépassaient de la neige et recouvraient une grande partie de la bâtisse.

Dylan alla frapper à la porte. Aucune réponse. Il frappa un peu plus fort, mais toujours rien. Il frappa avec encore plus d'intensité, martelant presque la porte de ses poings, et n'obtînt que du silence en retour. Il finit par essayer de tourner la poignée et la porte s'entrebâilla. Il dut cependant pousser avec plus d'insistance pour parvenir à l'ouvrir complètement, car elle était

coincée sur ses gonds.

La maison semblait encore plus certainement à l'abandon à l'intérieur, avec les plafonds qui suintaient, les meubles qui s'écroulaient, les murs couverts de moisissures et, surtout, le dédale de déchets qui laissait à peine l'espace de se frayer un chemin entre les pièces. Eirwen s'attendait presque à trouver le minotaure au fond de ce labyrinthe de misère, mais ils examinèrent toutes les pièces sans rencontrer le moindre signe d'occupation récente.

Ils remuèrent vaguement quelques piles d'objets hétéroclites, principalement des débris, sans vraiment savoir quoi chercher. Et puis, lorsqu'ils dégagèrent une table effondrée qui obstruait l'entrée d'une chambre, ils découvrirent, niché au milieu d'une pile de pages arrachées, un vieil ouvrage froissé et taché qui semblait n'attendre qu'eux. Eirwen se baissa et le souleva précautionneusement, comme s'il risquait de tomber en poussière entre ses doigts. Elle l'ouvrit avec une lenteur extrême, lu les premières lignes, puis le laissa brusquement échapper et sortit en courant de la maison.

Les jumeaux étaient assis côte à côte sur un banc à l'entrée du village et ils fixaient tous les deux le livre que Dylan avait ramassé et tenait entre ses mains. Une neige légère s'accrochait dans leurs cheveux et tombait sur leurs épaules, épaississant le silence qui régnait entre eux et que rien dans le village ne venait déranger. Ils passèrent ainsi quelques interminables minutes, jusqu'à ce qu'une voix derrière eux les fassent sursauter.

- Je pense qu'il est temps qu'on reparte.

C'était le jeune pêcheur qui les avait amenés sur l'île.

- Je vous avais dit qu'il n'y avait rien de bon pour vous ici. Il n'y a rien de bon pour personne ici de toute façon.

Les jumeaux se regardèrent l'un l'autre, puis leurs yeux revinrent au livre.

- Il y a encore une chose qu'on doit faire, répondit Dylan. Est-ce que vous pouvez nous attendre?

Le pêcheur hocha la tête.

- Vous avez jusqu'à ce que la marée finisse de monter. Après, je repars, avec ou sans vous.

Dylan entraîna Eirwen hors du village, vers le bout de l'île, où le monde finissait en une falaise abrupte qui tombait dans la mer. Ils tremblaient tous les deux sous les assauts du froid, mais ni l'un ni l'autre ne s'en préoccupait vraiment. Dylan ouvrit son sac et en sortit l'urne qui contenait les cendres d'Ariane, à la surprise d'Eirwen, qui avait oublié que c'était avant tout cette question-là qui les avaient propulsés sur la route.

- Il faut qu'on en fasse quelque chose, déclara Dylan, l'urne dans une main, le livre dans l'autre.
- Des cendres ou du livre ?
- Les deux.
- On ne peut pas la laisser ici, affirma Eirwen, s'emparant de l'urne. On la ramène avec nous.
- Tu es sûre que c'est une bonne idée ?
- C'est ce qu'elle a toujours voulu, nous avoir proches d'elle.

Dylan resta silencieux quelques instants, douloureusement songeur.

- Et ça ne lui a pas vraiment réussi...
- On la ramène, répéta Eirwen, catégorique. On ne l'abandonne pas sur cette foutue île.

Dylan capitula d'un hochement de tête.

- Et le livre ?

Ils restèrent silencieux pendant quelques minutes, scrutant tous deux l'objet en question, ployant sous le poids de la question et la violence des bourrasques de vent.

- On aurait nos réponses au moins, finit par suggérer Dylan.
- Ce n'est pas sûr, connaissant maman, on aurait peut-être juste plus de questions.

Ils se turent à nouveau pendant un long moment, jusqu'à ce qu'Eirwen rompe le silence :

- Toutes les histoires qu'elle voulait qu'on connaisse, elle nous les a racontées.
- Oui, mais ce n'était pas la vérité.
- Et alors ? On choisit les vérités qu'on dit et les fictions avec lesquelles on vit. Moi je peux vivre avec cette fiction-là.

Ils échangèrent un dernier regard, puis, depuis cette falaise du bout du monde, Dylan jeta le livre dans la mer. Ils l'observèrent disparaître, aussitôt englouti par les flots, essayant de faire le deuil des récits qu'ils n'auraient jamais.

Après avoir quitté l'archipel, Dylan et Eirwen s'étaient relayés pour conduire, parcourant des centaines de kilomètres dans la nuit, jusqu'à ce qu'ils soient tous les deux trop épuisés pour continuer ainsi. Le jour commençait à se lever lorsqu'ils arrêtaient la voiture au hasard du bord d'une route et s'installèrent à l'arrière pour dormir.

Pour la première fois depuis aussi longtemps qu'elle s'en souvenait, Eirwen pu voir Dylan s'endormir. Elle s'assoupissait toujours la première et était toujours réveillée la dernière, mais pas cette fois-ci. Cette fois-ci, elle regarda son jumeau glisser doucement dans le sommeil, remonta sur son épaule frissonnante la couverture qui avait glissé et veilla sur son sommeil jusqu'à ce qu'elle finisse par s'endormir à son tour, avec une sérénité surprenante.

Eirwen se réveilla ce matin-là avec le sentiment que quelque chose avait changé. Il lui fallu cependant quelques instants pour comprendre ce qui était différent. Il n'y avait pas la main de Dylan sur son épaule, celui-ci dormait encore à côté d'elle à l'arrière de la voiture. Il n'y avait personne d'autre, juste elle en tête-à-tête avec son réveil, juste elle, qui ouvrait pour la première fois les yeux d'elle-même.

Elle regarda avec ébahissement autour d'elle ; elle voyait bien au-delà de l'habitacle de la voiture, bien au-delà du brouillard qui l'entourait perpétuellement. Soudain, les contours du monde lui apparaissaient distinctement, elle percevait enfin les frontières qui la séparaient du sommeil, tout lui apparaissait tout à coup avec une clarté incroyable.

Elle se délectait de ce sentiment inédit de limpidité, lorsqu'elle sentit brusquement une secousse traverser ce monde lumineux. Elle essaya de se raccrocher à ce qu'elle pouvait, mais l'univers tremblait de plus en plus violemment et tout glissait entre ses doigts, son regard ne trouvait plus rien de stable auquel se rattacher.

Quand elle ouvrit les yeux à nouveau, Dylan était penché au dessus d'elle et remuait son épaule pour la tirer du sommeil.

On dit que les noyés de par ici ne disparaissent jamais vraiment, on dit que la mer a beau les engloutir encore et encore, ils ne se lassent pas de revenir hanter les côtes qui les ont vus sombrer. On dit que les noyées sont les plus tourmentées, on dit qu'on entend leurs gémissements lorsque l'on s'approche de l'endroit où elles ont péri et que certains marins en deviennent fous.

Par ici, il est normal pour un marin de mourir, car les marins prennent la mer avec à chaque fois au cœur la sensation que c'est peut-être la dernière, qu'il pourrait très bien ne jamais revenir. Ce n'est même plus pour eux une peur, juste une possibilité parmi les autres. Et puis, quand on a passé sa vie à lutter avec les vagues, s'abandonner une fois pour toutes à leur étreinte ne paraît plus si redoutable.

Mais l'idée d'une femme, d'une femme noyée, cela fait trembler les plus braves d'entre ces hommes. Ils ont beau avoir appris à ne plus rien craindre pour eux-mêmes, voir une de leurs femmes couler, c'est le pire qu'ils puissent imaginer.

On dit que, dans ce petit village perdu sur une île au bout du monde, les soirs de grand vent, on voit souvent la silhouette sombre d'une femme errer au bord des falaises. On dit qu'on entend sa plainte, à travers les bourrasques, on dit qu'elle appelle le nom de ses enfants, encore et encore, qu'elle n'arrêtera pas de revenir pour les chercher jusqu'à ce qu'ils la suivent au fond de la mer.

Il ne nous autorisait jamais à sortir seuls de la maison, il n'a jamais dit pourquoi, mais je suis certaine qu'il était terrifié qu'elle ne nous entraîne avec elle si nous avions le malheur de nous approcher des rochers. Il a toujours interdit qu'on prononce son nom et si nous faisons ne serait-ce qu'évoquer la silhouette sur les falaises, il se mettait dans une rage encore plus intense que celle qui semblait l'habiter en permanence. Il n'y avait alors plus assez de bouteilles à briser

contre les murs pour épuiser sa colère.

Mais personne au village n'a jamais connu l'histoire réelle de cette noyée. Personne ne sait que, au moment où les flots s'apprêtaient à l'avalier, ils l'avaient trouvée si touchante, dans sa jeunesse et sa grâce, qu'ils n'avaient pu se résoudre à la faire disparaître pour toujours. Ils lui avaient donc accordé de poursuivre son existence comme une sirène, prisonnière une partie du temps au fond de l'océan et le reste posée sur les rochers, à tenter d'attirer les hommes avec ses charmes. Sa tristesse était cependant si profonde que son chant, qui aurait dû être mélodieux et envoûtant, s'était mué en une plainte terrible et, bientôt, tout le monde avait oublié sa beauté pour ne retenir que sa douleur.

La sirène maudite n'était plus très différente des autres spectres qui hantaient ce morceau-là d'océan et personne n'avait jamais vraiment cherché à faire la distinction. Elle faisait trembler les marins, aucun d'entre eux ne se serait aventuré à prendre la mer le jour suivant l'une de ses apparitions. Elle devint bientôt pour les habitants de toutes les îles aux alentours le pire des présages.

Après bien des années, j'ai fini par aller l'écouter, sans qu'il n'en sache rien. C'est ainsi que j'ai appris qu'elle n'avait jamais cherché à entraîner personne avec elle par le fond, et encore moins ses enfants. Bien au contraire, elle ne cessait de revenir pour essayer de libérer son petit garçon, son tout petit garçon, plus si petit à présent, qui avait grandi avec son ombre sur les épaules et qui tentait de noyer son absence comme il le pouvait.

Son père lui répétait que c'était pour lui qu'elle avait plongé de son embarcation, pour lui qu'elle s'était débattue contre les vagues, pour le sauver qu'elle avait sacrifié sa propre vie. Il disait que c'était le caprice que le petit garçon avait fait pour sortir en mer ce jour-là, malgré

tous les signes de tempête, qui avait causé sa perte à elle. Certaines nuits agitées, il accusait même la mer de s'être trompée de victime.

Mais il n'avait été qu'un tout petit garçon et jamais elle n'aurait songé à le blâmer.

23 août

Eirwen,

Je ne t'en veux pas, je ne peux pas t'en vouloir, je sais que tu avais besoin de donner un sens à tout ça. Je n'aurais sans doute pas dû te laisser trouver les documents, tu ressembles plus à maman que je ne l'avais jamais réalisé. Mais c'est quand même terriblement injuste pour moi. Ses pages ne t'appartenaient pas et les miennes encore moins, tu as trafiqué mes archives et, pire encore, la vérité. Je te laisse les morceaux que tu m'as pris, de toute façon, je ne les reconnais plus vraiment.

Je te souhaite toutes les histoires que tu voudras,

Prends soin de toi,

Dylan

NOTE

La signification des prénoms Eirwen et Dylan est tirée de :

CAMPBELL, Mike. *Behind The Name : the etymology and history of first names*, <http://www.behindthename.com/>, page consultée le 5 avril 2016.

STÉPHAN, Alain. *Tous les prénoms celtiques*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, coll. « Terre des Celtes », 1999, 127 p.

Les éléments de mythologie galloise proviennent de :

STERCKX, Claude. *Mythologie du monde celte*, Paris, Marabout, 2009, 470 p.

LIEN ENTRE LES VOLETS

Ce qui se trouve au cœur de mon texte de critique comme de mon texte de création, c'est une réflexion sur la nature de la fiction, incarnée à travers la fiction elle-même. En effet, le questionnement sur la relation entre « réel » et « fiction » et sur la porosité des frontières entre les deux est un des éléments essentiels de mon récit ; on retrouve bien là les préoccupations qui m'intéressent dans mon analyse du *Dictateur et le Hamac*.

Le personnage d'Ariane met en scène l'idée de la fiction comme rapport au monde ; elle ne cesse de transformer le réel par le récit qu'elle en fait et elle privilégie la « prolifération des possibles⁵⁶ » qu'offre la fiction, plutôt qu'une vérité factuelle immuable supposée constituer la réalité. Les personnages d'Eirwen et de Math, quant à eux, mettent en scène d'autres brouillages des frontières de la réalité, avec, respectivement, la question du rêve et celle de la mémoire. De surcroît, ils ne sont pas eux-mêmes immunisés contre la propension à la fabulation d'Ariane. Math se sert par exemple de la fiction pour combler ses trous de mémoire et tenter de retrouver une cohérence dont le prive son amnésie sévère. Dans le cas d'Eirwen, le rôle de la fiction est encore plus crucial, car elle reproduit finalement l'exemple de sa mère : c'est par un récit qu'elle tente de donner un sens à leur histoire familiale, afin de parvenir à faire le deuil d'Ariane et des informations que ni elle ni Dylan ne pourront jamais obtenir.

La relation obsessionnelle de Dylan à la vérité, qui correspond pour lui à la réalité, est mise à mal par l'indifférence que semblent avoir tous les autres protagonistes par rapport à celle-ci. L'ensemble de mon texte prend d'ailleurs lui-même le parti de la fiction, puisque c'est le récit, probablement fictionnel, d'Eirwen qui prend toute la place dans ma création. La lettre finale de

⁵⁶ F. Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », p. 239.

Dylan sert surtout d'indication que le reste du texte n'est qu'une version des faits, et sans doute une version en très large partie inventée par Eirwen. Sa lettre suggère qu'Eirwen a brodée l'histoire de leur quête autour des documents de Dylan, sans que rien de toutes ces péripéties ne se soit jamais réellement produit.

Bien que le commentaire métatextuel sur la nature de la fiction soit mis en place de manières relativement différentes dans le roman de Pennac et dans mon propre récit, l'hybridité générique assumée des deux textes est une composante essentielle de leur dimension métadiscursive. De surcroît, les positions par rapport à la « fiction » et au « réel » qui s'y dessinent sont semblables : ce qui est mis de l'avant dans les deux récits, c'est la fiction comme une déclinaison possible des choses, à laquelle on accorde autant de poids qu'à la réalité.