

**La langue fourchue de Nancy Huston :
traduction et motif du double dans *Instruments des ténèbres*
suivi du texte de création *La fille dans les fenêtres***

Anne Danford Dussault
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès arts – littérature française

Décembre 2017

Résumé

Le premier volet de ce mémoire pose les bases d'une poétique hustonienne de distanciation de soi que nous nommerons « poétique de l'étrangéité » et qui nous permettra de lier deux thèmes que la critique hustonienne a jusqu'à maintenant envisagés séparément : les doubles et la traduction. Les personnages doubles d'*Instruments des ténèbres* de Nancy Huston se métamorphosent par le biais d'une opération qui s'apparente à la traduction et participent ainsi à la poétique de l'étrangéité qui façonne l'œuvre tout entière. La duplication des personnages principaux du roman provoque l'éveil de possibilités latentes en eux; elle crée des doubles empreints d'étrangeté et ambivalents; et elle permet aux personnages d'élargir leurs possibilités ou de renaître, ce qui correspond aux caractéristiques de la traduction littéraire selon les textes canoniques de la théorie de la traduction (Walter Benjamin et Antoine Berman).

Le deuxième volet de ce mémoire racontera l'histoire futuriste d'une jeune femme qui s'exprime à la deuxième personne du pluriel car elle est toujours accompagnée d'un double qu'elle appelle « La fille dans les fenêtres ». Dans un récit imprégné d'étrangeté qui se déroule dans un univers évoluant de plus en plus vite, l'amitié du personnage principal avec un jeune homme mettra en lumière le profond décalage la séparant du monde qui l'entoure.

Abstract

The first part of this thesis examines Nancy Huston's poetics of self-detachment which encompasses both translation and the literary double, two themes previously studied separately by Huston's critics. The protagonists in her novel *Instruments des ténèbres* are doubled through a process similar to that of translation, thus participating in the poetics of self-detachment that permeates the novel. The duplication of the main characters awakens latent possibilities in them, produces strange and ambivalent doubles, and enables them to broaden their horizons or take on a new life. These are all characteristics of a good literary translation, according to many canonical texts in translation theory (Walter Benjamin and Antoine Berman).

The second part of this thesis is the story of a young woman living in a near future, who speaks in the first-person plural because she is always accompanied by her double, "the woman in the windows". In a tale infused with strangeness and set in a rapidly-changing world, the young woman's friendship with a young man highlights the deep gap that separates her from the world around her.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement Catherine Leclerc pour sa relecture minutieuse et ses commentaires toujours pertinents. Son suivi durant la rédaction du mémoire m'a été d'une aide inestimable.

Merci à Stéphanie Guérin de m'avoir continuellement encouragée et d'avoir été présente durant les mois de rédaction. Merci à mes parents et à ma famille de leur soutien indéfectible.

J'aimerais enfin souligner le soutien financier du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Remerciements	iv
Table des matières	v

Volet critique La langue fourchue de Nancy Huston : traduction et motif du double dans *Instruments des ténèbres*

1. Introduction	1
2. La traduction et le motif du double : des théories qui se répondent.....	9
I. La duplication.....	9
II. L'éveil de possibilités latentes	10
III. L'étrangeté.....	12
IV. L'ambivalence	14
V. La vie après la mort ou l'accès à l'infini	16
3. La traduction et le motif du double : représentations dans <i>Instruments des ténèbres</i>	20
I. La duplication.....	20
II. L'étrangeté	29
III. L'éveil de possibilité latentes	33
IV. L'ambivalence	35
V. La vie après la mort ou l'accès à l'infini	39

4. Conclusion	43
Bibliographie	47
Exposé des liens entre la partie critique et la partie création du mémoire	50
Volet création <i>La fille dans les fenêtres</i>	53

Volet critique

La langue fourchue de Nancy Huston : traduction et motif du double dans *Instruments des ténèbres*

1. Introduction

Qu'il s'agisse de récits amoureux, fantastiques ou réalistes, le motif du double offre depuis longtemps un riche terreau littéraire aux auteurs soucieux d'examiner le kaléidoscope de la représentation du soi. Selon Cécile Kovacshazy, il serait même devenu au cours du XX^e siècle « la forme prédominante de la pensée de l'identité¹ ». Pour Nancy Huston, cette question de l'identité est intimement liée à celle des langues et de l'exil, des sujets auxquels elle a longuement réfléchi dans de nombreux essais. Dans *Instruments des ténèbres*, le va-et-vient entre les langues et le dédoublement se retrouvent au cœur du processus de création. Nad(i)a, le personnage principal de ce récit où deux trames narratives s'entrelacent, est une écrivaine américaine. En compagnie d'un alter ego qu'elle appelle son « daimôn », elle écrit un roman dont l'intrigue se déroule en France au XVII^e siècle et qui raconte l'histoire de

¹ C. Kovacshazy, *Simplement double : Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, p. 14.
Le protocole de présentation que nous suivons pour les notes de bas de page et la bibliographie est celui du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, disponible au http://litterature.mcgill.ca/protocole_travaux.html.

Barbe, une jeune femme orpheline qui sera condamnée à la pendaison pour sorcellerie. L'œuvre se lit comme un jeu de miroirs et met en scène tout un arsenal de sosies, de jumeaux et de revenants. Cette fascination pour le dédoublement se faufile d'ailleurs jusque dans la méthode de travail de Huston : l'auteure a révélé avoir d'abord écrit les épisodes de la vie de Barbe en français, puis les chapitres portant sur Nad(i)a en anglais, selon la « langue dans laquelle les personnages lui parlaient² », pour ensuite traduire chaque chapitre afin de produire deux œuvres monolingues, l'une en français et l'autre en anglais. Le motif du double et l'opération traduisante représentent donc tous les deux des clés importantes pour la compréhension de l'œuvre.

Double écriture, doubles personnages, double diégèse; de quelle manière cette dualité nourrit-elle le texte ? Dans *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Nancy Huston et Leïla Sebbar, écrivaine parisienne d'origine algérienne, analysent leurs expériences respectives de l'exil. Huston y propose le concept d'étrangéité³ « pour décrire son impression d'être toujours ailleurs et de porter l'altérité en soi⁴ ». Nous soutenons que les personnages doubles d'*Instruments des ténèbres* se métamorphosent par le biais d'une opération qui s'apparente à la traduction et participent ainsi à la poétique de l'étrangéité qui façonne l'œuvre tout entière. Ces personnages sont d'abord reproduits, ce qui permet l'éveil de possibilités latentes en eux; ils sont empreints d'étrangeté et ambivalents; et leur transformation finale permet l'élargissement de leurs possibilités et leur renaissance⁵.

² N. Huston, *Désirs et réalités : textes choisis*, p. 54.

³ N. Huston et L. Sebbar, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, p. 35.

⁴ V. Raoul, « L'autre langue fécondatrice », p. 445.

⁵ Les caractéristiques de cette opération de traduction telles que données ici sont empruntées aux textes théoriques d'Antoine Berman et de Walter Benjamin portant sur la traduction.

Les points de contacts entre les théories de la traduction et celles du motif du double sont nombreux et parfois étonnants. Afin d'éclairer les recoupements entre ces deux univers, nous examinerons dans un premier temps les notions de multiplication, de possibilités latentes, d'étrangeté, d'ambivalence et de vie après la mort, à la fois dans les textes théoriques qui ont abordé la traduction que dans ceux qui ont étudié le motif du double. Dans un deuxième temps, nous procéderons à l'analyse de l'opération traduisante que subit le motif du double dans *Instruments des ténèbres* à la lumière de ces théories afin d'éclairer la poétique de l'étrangéité qui imprègne le roman.

La critique des œuvres de Huston s'est surtout intéressée aux thèmes de l'identité multiple ou divisée, à l'exil, aux langues, au bilinguisme, à l'autotraduction, à la polyphonie, à la musique et aux questions de genre sexuel. Notre analyse est principalement redevable à trois articles. Le premier, un texte de David Bond intitulé « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte », présente de façon descriptive et sommaire les instances de dédoublement dans plusieurs œuvres de Huston. Le deuxième, de Sophie Ménard, intitulé « L'écriture du dédoublement de l'identité dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », interroge l'émergence d'une identité féminine chez la narratrice d'*Instruments des ténèbres* et sa relation avec l'Autre masculin, puis examine la prolifération des oppositions dans le texte. Le troisième article, de Siobhan Brownlie, intitulé « Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », étudie les éléments fantastiques du récit à travers la lorgnette de la traduction. Ce dernier article a fait germer en nous l'idée que la métaphore de la traduction pourrait être utile pour réfléchir au dédoublement. Traduction et double sont bien sûr liés par la notion de duplication, mais encore ? La question était posée.

Brownlie établit des rapports surprenants entre la traduction et le fantastique en

soulignant qu'ils représentent tous deux le produit d'un déplacement, d'une transformation et d'une défamiliarisation : par rapport au réel, dans le cas du fantastique; par rapport au texte de départ, dans le cas de la traduction⁶. Afin de structurer son analyse, il identifie quatre composantes de la traduction : il s'agirait d'un *transfert* menant à une *transformation*, qui produirait ensuite soit une forme *double*, soit une forme *hybride*. Dans son analyse d'*Instruments des ténèbres*, il soutient que les nombreux éléments fantastiques de ce que Genette appelle la métadiégèse viennent en quelque sorte contaminer la diégèse principale. Ainsi, les éléments surnaturels présents dans l'histoire se déroulant au XVII^e siècle sont transférés, puis transformés, pour se retrouver dans le récit de Nad(i)a se déroulant au XX^e siècle, suivant une logique de traduction.

Or, Brownlie ne s'attarde pas au motif du *personnage* double dans son article, mais plutôt aux *trames narratives* doubles qui composent *Instruments des ténèbres*. De plus, les composantes de la traduction qu'il identifie, soit le *transfert* et la *transformation* menant au *double* et à l'*hybridité*, méritent, selon nous, d'être bonifiées. L'étrangeté, l'ambivalence et la vie après la mort sont autant de sujets qui ont été liés à la fois au motif du double et à la traduction et qu'il serait judicieux d'examiner plus en profondeur, en puisant dans les textes théoriques de Kovacszy, de Freud, de Berman et de Benjamin.

De plus, nous croyons que le double littéraire dans *Instruments des ténèbres* s'inscrit dans une perspective non fantastique et qu'il s'intègre plutôt à une esthétique réaliste où il

⁶ S. Brownlie, « Translation and the Fantastic », p. 70.

s'intériorise dans la psyché, à l'instar du double moderne que décrit Cécile Kovacsazy dans son livre *Simplement double : le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*⁷. En effet, dans *Instruments des ténèbres*, tous les doubles sont présentés comme étant des produits de l'imaginaire de Nad(i)a : autant son daimôn que les personnages du roman qu'elle écrit sont des créatures décidément *intérieures*, et non les manifestations ou projections extérieures que sont les créatures fantastiques. En outre, les quelques spectres qui habitent *Instruments des ténèbres* ne sont pas présentés comme étant mystérieux et ne suscitent aucun sentiment d'« inquiétante étrangeté⁸ ». Le lecteur n'est pas appelé à hésiter entre une explication naturelle ou surnaturelle de ces esprits, comme l'exigerait un récit fantastique⁹, mais est plutôt invité à accepter l'existence de ces phénomènes comme étant « normaux » dans l'univers des personnages.

La première partie de notre analyse, qui vise à démontrer les points de contact entre les théories générales du double littéraire et de la traduction, s'intéresse d'abord aux écrits de Freud sur le double fantastique, notamment à l'essai « L'inquiétante étrangeté », qui traite du double romantique selon une perspective psychanalytique et dont l'analyse porte sur les œuvres fantastiques allemandes du XIX^e siècle. Notre analyse mettra ensuite à contribution la typologie du double moderne fondée sur les mythes gréco-romains développée par Cécile Kovacsazy. Nous avons choisi d'adopter un double arsenal théorique parce que nous nous intéressons à la mise en relation entre les théories *générales* du double et de la traduction, sans chercher à circonscrire la réflexion à une époque donnée. Le double est sans contredit

⁷ C. Kovacsazy, *Simplement double*, p. 14.

⁸ Voir S. Freud, « L'inquiétante étrangeté ».

⁹ Voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*.

l'un des grands thèmes de la littérature fantastique sur laquelle s'est penché Freud, alors que la perspective réaliste de Kovacs hazzy est plus actuelle.

Du côté des textes théoriques portant sur la traduction, nous avons étudié l'essai « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un texte dont l'influence sur les théories de la traduction est considérable, ainsi que les écrits d'Antoine Berman. Comme il s'agissait d'utiliser la *métaphore* de la traduction pour réfléchir au double littéraire, il nous semblait pertinent de fonder notre réflexion sur les textes canoniques de la théorie de la traduction afin de pouvoir en extirper les composantes généralement admises du processus traductionnel.

Dans la deuxième partie de notre analyse, dans laquelle nous examinerons le motif du double dans *Instruments des ténèbres*, nous adopterons la posture réaliste de Kovacs hazzy. Cependant, étant donné que nous croyons, comme Brownlie, que le fantastique est présent au niveau *thématique* dans l'œuvre, bien qu'il n'y soit pas au niveau *générique*, il nous apparaît utile de faire à l'occasion allusion aux idées de Freud sur le double fantastique. La théorie psychanalytique viendra donc nourrir le volet thématique de notre analyse d'*Instruments des ténèbres*, ce qui nous semble d'autant plus approprié que le roman contient des références à la psychanalyse à la fois nombreuses et explicites.

Dans *Simplement double*, Cécile Kovacs hazzy examine la figure du double moderne à la lumière des quatre grandes figures de duplication de la mythologie gréco-romaine : les Dioscures, Hermaphrodite, Sosie et Narcisse. Postulant que la mythologie gréco-romaine constitue la source principale d'inspiration des littératures occidentales et qu'elle permet d'ériger des archétypes, ce que Kovacs hazzy appelle des « formes paradigmatiques¹⁰ », la

¹⁰ C. Kovacs hazzy, *Simplement double*, p. 149.

chercheuse élabore une typologie convaincante des principales figures du double présentes dans la littérature contemporaine. Le mythe des frères Castor et Pollux, unis au-delà de la mort, « entraîne une fusion de l'un avec le second aux dépens de l'altérité¹¹ ». L'archétype d'Hermaphrodite, quant à lui, symbolise « l'harmonieuse conciliation des opposés¹² ». Les supercherries de la figure du Sosie jouent avec l'illusion du lecteur et détruisent le concept du centre et de l'identité¹³. Enfin, le dernier mythe, celui de Narcisse, est le descendant direct du double romantique car « il réfléchit (aux deux sens du terme) sur la quête illusoire et impossible de soi¹⁴ » en opérant sur le mode de la diffraction¹⁵. Cécile Kovacs haz y distingue la figure de Narcisse, qui domine et recoupe les trois autres, et souligne que la littérature contemporaine tend à devenir une littérature narcissienne, en ce qu'elle devient de façon prégnante quête de soi.

Il existe plusieurs interprétations du célèbre mythe de Narcisse. Dans le récit de l'historien Conon, Narcisse rejette les avances d'Ameinias, qui est transi d'amour pour lui, puis lui envoie une épée en cadeau. Inconsolable, Ameinias prie Eros de le venger avant de se suicider à l'aide de l'offrande de Narcisse, rendant ce dernier indirectement responsable de sa mort violente. La punition d'Eros reflète le crime : d'aimé, Narcisse devient aimant. Ainsi, il devient hypnotisé par son reflet dans un étang et meurt de consommation car incapable de détacher son regard de son image. Or, la prophétie de Tirésias, grand devin de Thèbes,

¹¹ *Ibid.*, p.150.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

énonçait que Narcisse vivrait longtemps « s'il ne se connai[ssait] pas¹⁶ ». Comme Narcisse meurt dans la fleur de l'âge, il semblerait que la contemplation de son reflet lui ait offert l'accès à une connaissance de soi, un aspect sur lequel insiste Ovide dans sa version du mythe.

Cette « aventure intérieure » de Narcisse, dominante dans la littérature de notre époque, se passe d'éléments extérieurs et d'altérité¹⁷. Or, une telle description d'une quête intérieure renvoie à l'histoire de Nad(i)a, le personnage principal d'*Instruments des ténèbres*, qui cherche à retrouver son « I », son *je*, en entamant une aventure qu'elle crée de toute pièce, soit l'histoire de Barbe et de son jumeau Barnabé. Cette aventure qu'elle écrit est par définition intérieure, car elle est fictive et n'existe pas dans le monde physique. Dans la deuxième partie de notre analyse, nous proposons d'examiner l'aventure intérieure de Nad(i)a, que l'on pourrait qualifier de narcissienne, à la lumière des composantes de l'opération traduisante, soit la duplication, l'éveil de possibilités latentes, l'étrangeté, l'ambivalence et la vie après la mort.

¹⁶ Ovide, *Les métamorphoses d'Ovide*, p. 210.

¹⁷ C. Kovacszy, *Simplement double*, p. 264.

2. La traduction et le motif du double : des théories qui se répondent

Au premier abord, le double et la traduction ne semblent liés que par un fil ténu. Cependant, il existe plusieurs parallèles à tracer entre les analyses du motif du double littéraire et celles de la traduction interlinguale qui dépassent la simple idée de reproduction.

I. La duplication

Soulignons tout d'abord une évidence : à la fois le double et la traduction naissent d'un processus de duplication. Alors que la définition la plus élémentaire du double est « l'apparition par deux fois ou plus d'un même personnage¹⁸ », la traduction peut être définie comme un « texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit¹⁹ ». Le motif du double tel que décrit par Freud, que nous appellerons le double fantastique, découle d'une « compulsion intérieure de répétition²⁰ » et permet la

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ « Traduction » dans *Le Grand Robert de la langue française*.

²⁰ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 241.

multiplication de la représentation du sujet²¹. La traduction, quant à elle, dit « presque la même chose » que le texte de départ, pour reprendre le titre du célèbre essai d'Umberto Eco sur le sujet²².

Cette idée de duplication met en lumière une deuxième évidence : ni double, ni traduction ne peuvent exister sans leur pendant. Une traduction sans texte de départ n'en est pas une; un double sans homologue n'en est pas un. Cependant, il ne s'agit pas non plus de simples copies. La traduction et le double doivent revendiquer une certaine altérité par rapport au texte ou au personnage de départ. La traduction en est une parce qu'elle dit presque la même chose, mais dans *une autre langue*; le double en est un parce qu'il s'agit de presque la même personne, mais dans *un autre corps*. La traduction et le double correspondent donc à une duplication que l'on pourrait qualifier de *décalée*. Ce rapport entre la source et son « écho » pourrait être qualifié, suivant le vocabulaire de Mary Gallagher, de relation « proliférante²³ », car loin d'être de simples reproductions, à la fois la traduction et le double permettent d'éclairer les possibilités latentes présentes dans leur source et de les démultiplier.

II. L'éveil de possibilités latentes

Selon Antoine Berman, une traduction « vraie » est une œuvre d'art ayant pour mission de « révéler » l'être du texte original²⁴. Selon Walter Benjamin, elle est même libératrice, car elle permettrait de faire revivre dans sa propre langue le « pur langage exilé dans la langue

²¹ C. Kovacszy, *Simplement double*, p. 263.

²² U. Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*.

²³ M. Gallagher, « Relation proliférante », p. 1.

²⁴ A. Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 57.

étrangère²⁵ ». La traduction est donc héroïque, émancipatrice, régénératrice, selon les textes théoriques qui y réfléchissent. De même, le double fantastique de Freud symbolise tous les désirs réprimés de la volonté et les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir :

On peut faire endosser au double non seulement ce contenu qui heurte la critique du moi; on peut lui attribuer aussi toutes les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut s'accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l'illusion du libre arbitre²⁶.

Le double serait donc révélateur des pulsions cachées du personnage « source ». Freud appelle d'ailleurs le refoulement de ces pulsions « défaillance de la traduction » :

Les particularités des psychonévroses, je me les explique en ceci que la traduction, pour certains matériaux, ne s'est pas effectuée, ce qui a certaines conséquences [...] *La défaillance de la traduction*, c'est ce qui s'appelle cliniquement le *refoulement*. Le motif de celui-ci est toujours une *déliasion de déplaisir* qui se produirait par *traduction*, comme si ce déplaisir provoquait une perturbation de la pensée qui n'admettrait pas *le travail de traduction*²⁷.

Si la tâche du traducteur est de « racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre²⁸ », alors celle du double fantastique serait de « racheter dans son être cette pure pulsion exilée dans le personnage étranger, libérer en le transposant le pur désir captif en lui ». Tandis que la traduction fait pivoter l'œuvre et en éclaire un autre versant, tout en faisant jaillir quelque chose de l'original qui n'apparaît pas si clairement dans le texte source²⁹, le double

²⁵ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 446.

²⁶ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 238.

²⁷ B. This et P. Thèves, « Comment peut-on traduire Hafiz... ou Freud ? », p. 41.

²⁸ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 446.

²⁹ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 20.

fantastique permet aux élans du personnage source d'être projetés à l'extérieur de leur hôte et de prendre forme dans l'espace. Le double réaliste du XX^e siècle, dominé par la figure de Narcisse, ne fait pas exception : il permet d'entreprendre une véritable « aventure intérieure » pour mieux découvrir les limites du moi³⁰, le reflet dans l'étang lui permettant d'accéder à une connaissance latente qui lui serait autrement interdite car invisible sans miroir.

III. L'étrangeté

Un troisième aspect du lien entre double littéraire et traduction se dégage de la lecture des textes théoriques les définissant : à la fois le double et la traduction doivent composer avec une certaine forme d'« étrangeté ». Le mot est issu du latin classique *extraneus*, qui signifie « de l'extérieur³¹ ». Le mot « étrangeté » a quant à lui évolué pour signifier « caractère de ce qui est étrange, bizarre³² ». L'étrangeté à laquelle sont confrontés le double et la traduction comporte donc deux facettes principales. D'une part, il s'agit de ce qui vient d'ailleurs, et d'autre part, de ce qui est « très différent de ce qu'on a l'habitude de voir, d'apprendre; qui étonne, surprend³³ ». Le double, par exemple, contribue à créer ce que Freud appelle l'« inquiétante étrangeté ». Pour lui, le double correspond à

la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques, [...] de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi –, et enfin [le] retour permanent du même, [...] la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins³⁴.

³⁰ C. Kovacsazy, *Simplement double*, p. 264.

³¹ « Étrange » dans *Antidote*.

³² « Étrangeté » dans *Antidote*.

³³ « Étrange », *Grand Robert de la langue française*.

³⁴ S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », p. 236.

Ces personnages « forcément tenus pour identiques », ce « retour du même » et ces « répétitions » rappellent le vocabulaire de la traduction, procédé qui doit lui aussi composer avec une certaine étrangeté, comme le rappelle Antoine Berman quand il affirme que « sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux côtés : forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se déporter dans sa langue maternelle³⁵ ». Alors que le double de Freud est étrange et vient d'ailleurs, car il trouve sa « source » dans un autre personnage, une traduction, selon Antoine Berman, doit conserver des effluves de l'étrangeté de l'œuvre d'origine et trouve bien sûr sa source ailleurs, c'est-à-dire dans le texte de départ. De plus, la traduction provoque une sorte d'effet « boomerang », qui modifie le rapport de l'œuvre à elle-même. Elle s'inscrit donc non seulement dans le rapport entre le soi et l'autre, mais dans le lien entre soi et soi³⁶ car le texte traduit jette un nouveau regard sur le texte de départ³⁷. L'étrangeté a donc un effet de rayonnement qui imprègne jusqu'au texte d'origine.

Qu'en est-il de l'étrangeté du double moderne ? Si le double réaliste quitte le monde extérieur pour s'intérioriser dans la psyché, il permet également de penser la perte d'unité du sujet. Cette scission de l'identité donne l'occasion aux personnages de s'observer en tant qu'Autres, comme si cette part de leur être leur était *étrangère*. Que cette part trouve sa source ailleurs ou en eux importe peu ; la frontière entre *l'ailleurs* et *l'ici*, entre le soi et l'autre, entre les noms et les référents, est brouillée dans les récits de doubles réalistes du XX^e siècle³⁸. Les personnages y accueillent l'étranger *en eux*.

³⁵ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ S. Simon, « Antoine Berman ou l'absolu critique », p. 22.

³⁸ C. Kovacsazy, *Simplement double*, p. 269.

IV. L'ambivalence

Enfin, un quatrième point nous permet de lier le motif du double et la traduction : l'ambivalence. Dans l'imaginaire collectif, le traducteur est condamné à choisir entre servir l'œuvre, l'auteur et la langue étrangère, et risquer ainsi de produire un texte inintelligible pour ses lecteurs, car trop éloigné de leur réalité; ou servir le public et la langue d'arrivée, quitte à trahir l'œuvre étrangère. En effet, « traduire, écrivait Franz Rosenzweig, c'est servir deux maîtres³⁹ ». Le traducteur de Berman, comme nous l'avons mentionné plus tôt, est « ambivalent⁴⁰ » et il « veut forcer des deux côtés⁴¹ ».

Le personnage fantastique, quant à lui, fait lui aussi face à un sentiment d'ambivalence qui donne lieu à une série de dédoublements, comme si une personnalité unique au départ s'était divisée en deux créatures douées de qualités opposées⁴². Par exemple, l'ambivalence d'un personnage à l'égard de son père peut donner lieu à un processus de clivage et à la création de deux personnages paternels : l'un bon, l'un mauvais, le père s'étant décomposé en ses deux contraires⁴³.

Narcisse manifeste également un comportement ambivalent : d'une part, du moins dans la version d'Ovide qui est la plus connue, il sait que le visage dont il est amoureux n'est que son reflet : « Je suis en toi, je le sens; mon image ne me trompe point; je brûle d'amour pour moi-même; j'excite les feux qui me consomment⁴⁴. » D'autre part, cette connaissance ne le convainc pas de s'éloigner. Au contraire, son trouble ne fait que s'accroître. Narcisse nourrit

³⁹ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² B. Brugières, « Psychanalyse et thème du double », p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴ Ovide, *Les métamorphoses d'Ovide*, p. 220.

donc simultanément deux émotions contraires. Il souhaite que l'image aimée le quitte et le soulage de ses tourments :

Que ferai-je ? Le prierai-je, ou dois-je attendre qu'il me prie ? Que demanderai-je enfin ? Ce que je désire est en moi, cette union fait mon malheur. Que ne puis-je quitter mon corps ! Vœu nouveau dans un amant, je voudrais être séparé de ce que j'aime⁴⁵ !

En même temps, il désire violemment son reflet et l'implore de rester près de lui :

Ses larmes troublèrent les eaux; son image s'évanouit, obscurcie par le mouvement de la fontaine. Quand il la vit s'éloigner : « Où fuis-tu, s'écria-t-il ? Demeure, ne quitte point ton amant; souffre du moins que je te voie, s'il ne m'est pas permis de te toucher; et donne ainsi quelque soulagement à ma malheureuse passion⁴⁶. »

L'« union » de Narcisse est aussi son « malheur » : celui dont il rêve est en lui, tout en demeurant inaccessible car « une faible source d'eau arrête [la rencontre entre lui et son reflet]⁴⁷ ». L'ambivalence de Narcisse est aussi représentée par l'étang qui lui donne accès à une intériorité et à une connaissance de soi, tout en le maintenant dans l'illusion des surfaces. Clément Rosset fait d'ailleurs remarquer que l'introspection est une contradiction dans les termes : « Un "je" ne peut se prendre comme sujet d'étude, pas plus qu'une lunette d'approche ne peut se prendre elle-même comme objet d'observation⁴⁸. » L'image spéculaire est un symbole décidément ambivalent : « Symbole de création, de sagesse et de connaissance, d'unité et d'harmonie, le miroir peut aussi représenter l'illusion et le mensonge [...] ou bien encore la terreur qu'inspire la connaissance de soi⁴⁹. »

⁴⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ C. Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, p. 80.

⁴⁹ B. Paszkowski, « L'expérience du miroir ou Le sujet entre être et doute ».

Ainsi, à la fois le traducteur, le double fantastique et Narcisse entretiennent des rapports ambivalents avec leur double. De la trahison à l'illusion, de la connaissance de soi au mensonge, la frontière demeure bien souvent insaisissable.

V. La vie après la mort ou l'accès à l'infini

Cela nous mène vers un dernier aspect du lien existant entre double et traduction : les deux formes sont comparées, dans les textes théoriques qui les examinent, à la vie après la mort. L'un des premiers théoriciens à s'intéresser au motif du double, Otto Rank, affirmait que le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi et qu'il était probable que l'âme immortelle ait été le premier double du corps⁵⁰. De la même manière, le discours sur la traduction évoque parfois des univers mystiques, surnaturels et spirituels⁵¹. Walter Benjamin, dans son célèbre essai « La tâche du traducteur », postule que la traduction procède moins de la vie de l'original que de sa « survie⁵² ». Ce mot correspond dans la traduction anglaise de l'œuvre de Benjamin au mot *afterlife*⁵³, soit à la vie après la mort. Le texte de départ survivrait donc *grâce* à la traduction. La « vie après la mort » présuppose une mutation et le renouveau du vivant; or, les mots contenus dans une œuvre littéraire continuent de mûrir et de se modifier suivant l'évolution de la langue. Ainsi, les mots qui évoquaient la jeunesse du temps d'un auteur peuvent plus tard prendre une résonance archaïque⁵⁴. Dans ce cas, une

⁵⁰ O. Rank, « Don Juan et le double », p.46.

⁵¹ S. Brownlie, « Translation and the Fantastic », p. 71.

⁵² W. Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 246.

⁵³ *Id.*, « The Translator's Task », cité par S. Brownlie dans « Translation and the Fantastic », p. 71.

⁵⁴ *Id.*, « La tâche du traducteur », p. 249.

traduction peut permettre au texte, en quelque sorte, de renaître dans une nouvelle époque. Goethe qualifiait la traduction de « régénération⁵⁵ ». Cette idée de la vie après la mort se rapporte également à un élargissement des possibilités; ainsi, l'infiniment grand de l'immortalité et de la connaissance s'oppose à l'infiniment petit de la vie d'une œuvre ou d'un personnage. Walter Benjamin compare le rapport entre une traduction et l'original au point de contact entre une tangente et un cercle :

De même que la tangente ne touche le cercle que de façon fugitive et en un seul point et que c'est ce contact, non le point, qui lui assigne la loi selon laquelle elle poursuit à l'infini sa trajectoire droite, ainsi la traduction touche l'original de façon fugitive et seulement dans le point infiniment petit du sens, pour suivre ensuite sa trajectoire la plus propre, selon la loi de la fidélité dans la liberté du mouvement langagier⁵⁶.

La traduction ouvrirait la porte, en quelque sorte, à l'infini.

À la fois la traduction et le reflet peuvent donc être comparés à des figures d'immensité car ils permettent l'accès à l'infiniment grand de la forme. Par le biais de la contemplation du texte ou du personnage de départ, ils se télescopent à l'infini. D'ailleurs, pour Berman, la visée métaphysique de la traduction serait de « dépasser la finitude des langues empiriques et celle de sa propre langue dans un élan messianique vers la parole vraie⁵⁷ ».

Alors que le reflet de Narcisse se diffracte en milliers d'éclats de miroirs lors de son baiser et qu'il se transforme en « fleur jaune dans le milieu, et environnée de feuilles blanches⁵⁸ », vivant pour l'éternité sur les berges de l'étang qui lui a donné la mort, le nombre

⁵⁵ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 20.

⁵⁶ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 259.

⁵⁷ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 23.

⁵⁸ Ovide, *Les métamorphoses d'Ovide*, p. 224.

de possibilités qu'offre la traduction est incalculable.

Cette idée de la vie après la mort nous amène également à souligner l'idée de la métempsycose, cette réincarnation de l'esprit dans plusieurs corps⁵⁹, qui hante autant les textes théoriques portant sur les doubles que ceux examinant la traduction littéraire. Ce sont les romantiques qui ont d'abord propagé l'image de la communion des âmes en traduction⁶⁰.

Baudelaire, quant à lui, affirmait :

Savez-vous pourquoi j'ai traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES [souligné quatre fois] pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant⁶¹.

Les propos de Baudelaire rappellent sans contredit la figure du double, et surtout l'idée de Freud selon laquelle le double « participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre⁶² ». D'ailleurs, pour plusieurs théoriciens, l'idéal de la traduction correspond à préserver l'âme du texte pour n'en changer que le corps⁶³.

En somme, les théories de la traduction et du double partagent tout un réseau d'associations. Elles se multiplient à l'infini tout en se découvrant de nouvelles mutations à chaque génération; figures hybrides par excellence, elles sont truffées d'étrangeté et d'irrégularités. Elles sont mouvantes, fluctuantes, proliférantes. Elles se régénèrent sans cesse et revivent sous des formes insolites et imprévisibles. Depuis des siècles, à la fois la traduction et les doubles littéraires suscitent méfiance et curiosité. N'est-ce pas étrange de

⁵⁹ « Métempsycose » dans *Antidote*.

⁶⁰ A. Dussart, « L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction », p. 109.

⁶¹ C. Baudelaire, *Correspondances II*, p. 98.

⁶² S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », p. 236.

⁶³ A. Dussart, « L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction », p. 108.

croiser quelqu'un qui nous ressemble dans la rue ? Et si notre reflet dans le miroir cessait de cligner des yeux ? Comment faire confiance à quelqu'un qui peut dissimuler ses pensées dans une langue qui nous est inconnue ? Comment savoir s'il nous dit *tout* ? L'imaginaire de Nancy Huston est largement façonné par la dualité, l'exil et ce qu'elle nomme la « rassurante étrangeté⁶⁴ ». Dans la partie suivante de cet essai, nous réfléchirons aux points de contact entre les théories de la traduction et du double littéraire à la lumière du roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. La duplication, l'éveil de possibilités latentes, l'étrangeté, l'hybridité et l'ambivalence et la vie après la mort constitueront les caractéristiques principales de ce que nous appellerons une poétique de l'étrangéité.

⁶⁴ N. Huston, *Désirs et réalités : textes choisis*, p. 199.

3. La traduction et le motif du double : représentations dans *Instruments des ténèbres*

I. La duplication

a. De l'omniprésence de la traduction dans l'imaginaire de Huston

Comme le souligne Siobhan Brownlie, Nancy Huston est bien connue comme auteure autotraductrice qui produit généralement deux versions de ses œuvres : l'une en anglais, l'autre en français. Dans le cas *d'Instruments des ténèbres*, elle a révélé avoir d'abord écrit les épisodes de la vie de Barbe et de Barnabé en français, puis les chapitres portant sur Nad(i)a en anglais. Puis, elle s'est attelée à la tâche de traduire tous ses textes afin de publier deux œuvres monolingues. Cependant, comme le souligne Valérie Raoul, « il faut imaginer Nadia écrivant dans les deux langues. C'est le daimôn qui lui dicte son texte fictif apparemment impersonnel en français⁶⁵ ». Le va-et-vient entre les langues constitue donc le cœur de la méthode de création de Nad(i)a. Ce processus de traduction rappelle, selon Brownlie, le chemin « tortueux⁶⁶ » qu'a dû emprunter Huston pour se réconcilier avec sa situation complexe d'expatriée en France. L'écrivaine d'origine canadienne-anglaise présente

⁶⁵ V. Raoul, « Étrangéité », p. 450.

⁶⁶ S. Brownlie, « Translation and the Fantastic », p. 68.

d'ailleurs un corpus d'essais étoffé qui traite des questions d'exil, d'identité et de bilinguisme et qui éclaire certains versants d'*Instruments des ténèbres*.

Huston vise à renaître en choisissant de vivre à l'étranger. Elle cherche à :

habiter un autre sol, laisser pousser d'autres racines, réinventer son histoire en rendant étrange le familial, et étranger le familial. Soit en écrivant sa langue maternelle au milieu d'une langue étrangère [...] soit en échangeant carrément de langue⁶⁷.

Cette citation fait écho au travail de Nad(i)a, personnage principal d'*Instruments des ténèbres*, qui traduit métaphoriquement ce que son daimôn lui raconte et qui renait en se projetant ailleurs, dans la France du XVII^e siècle, grâce à un processus de fictionnalisation de soi.

Quand le daimôn demande à Nad(i)a : « Pourquoi écrivez-vous tout ceci ? » (IDT, p. 123), elle lui répond : « J'ai besoin d'écrire ceci pour pouvoir écrire cela » (IDT, p. 123), confirmant le rapport étroit entre son récit personnel et l'histoire qu'elle écrit, ainsi que cette idée qu'elle « traduit » des personnages de sa vie pour les faire apparaître dans l'histoire de Barbe. La narratrice affirme d'ailleurs : « Tout est traduction désormais. Mes livres sont des traductions, par exemple : des tentatives maladroites, bâclées, pour transcrire ce que m'a révélé mon daimôn. » (IDT, p. 106) Ainsi, la traduction représente l'une des clés de compréhension du roman *Instruments des ténèbres* en ce qu'elle permet au personnage principal de faire acte de parole.

b. Barbe, Marthe et Hélène : un trio de reflets révélateurs

Les parallèles à tracer entre Nad(i)a, la narratrice et écrivaine, et Barbe, personnage du

⁶⁷ N. Huston, *Désirs et réalités : textes choisis*, p. 76.

roman qu'elle écrit, sont nombreux. Tout d'abord, elles ont chacune un frère jumeau qui connaît un sort malheureux. Nad(i)a explique : « Je vécus neuf mois avec mon frère. C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai sans la moindre égratignure. » (IDT, p. 65) Barbe, quant à elle, est née « coiffée », un signe de chance, alors que son frère Barnabé subit la potence à la fin du roman.

Les noms des jumeaux méritent d'être soulignés : Nad(i)a appelle son frère Nathan « Nothin' », alors qu'elle-même se rebaptise « Nada » – qui signifie « rien » en espagnol – au début du roman. En outre, Nad(i)a affirme que Barbe et Barnabé sont eux aussi des poussières : « Ce sont des zéros. Des nullités. » (IDT, p. 64) D'ailleurs, dans *Instruments des ténèbres* c'est l'échange des identités sexuelles (Barbe qui reprend l'identité de son frère) et linguistiques (Nad(i)a l'anglophone qui renaît en inventant Barbe la francophone) qui permet la création et la continuation de la vie⁶⁸. Barbe, condamnée à mort comme sorcière, reçoit la visite de son jumeau Barnabé, qui est très malade. Sentant la mort approcher, ce dernier enfile les vêtements de sa sœur et prend sa place sur la potence. Il réussira à sauver Barbe justement grâce à l'absence de *barbe* sur son visage, grâce à son apparence ambiguë, presque féminine, qui lui permettra de se faire passer pour sa sœur et de la sauver. Barbe, quant à elle, présente une apparence masculine : « À quatorze ans, elle est à peine formée et son corps, outre sa maigreur, a quelque chose de masculin, de dur et de rebutant. » (IDT, p. 151) L'allure androgyne des jumeaux permettra de sauver Barbe d'une mort certaine et d'exaucer le « vœu le plus cher de Barnabé » (IDT, p. 339), soit celui d'être délivré de sa vie de souffrance.

⁶⁸ V. Raoul, « Étrangéité », p.451.

Par ailleurs, les deux femmes sont séparées de leur jumeau et se sentent incomplètes sans lui. Barbe ne rencontre Barnabé que très rarement; quand elle le revoit, c'est comme si elle se retrouvait : « Elle attend son frère. Elle rêve de lui. Elle rêve qu'ils se retrouvent et qu'ils vivent ensemble, les deux orphelins. » (IDT, p. 43) Nad(i)a, qui écrit l'histoire de Barbe, rêve à la même chose que la protagoniste de son roman :

Seul un autre « je », se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin... C'est justement le rôle que joue Barnabé pour Barbe, le rôle dont j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou *Nothin'*, mon jumeau mort – « garçon moi », comme dit Barbe – avec qui j'ai désiré vivre incestueusement comme avec un amant invisible, découvrant le monde par ses yeux, ou, mieux *transformant* le monde par ses yeux, l'enduisant d'or, minute par minute et année après année. (IDT, p. 141)

Nad(i)a a d'abord cherché un remplaçant à son frère jumeau dans la « vraie vie », le retrouvant sous forme d'un amant mexicain : « C'est sans doute Juan qui [...] a le mieux incarné mon frère jumeau perdu. » (IDT, p. 200) Il donne un sens à sa vie : « Savoir que Juan respirait, quelque part sur la même Terre que moi, conférait à chacun de mes gestes un sens supplémentaire. » (IDT, p. 202) Elle trace un parallèle avec l'histoire de Barbe et de Barnabé : « L'idée de Juan a *réellement* transformé mon existence, de même que l'idée de Barnabé a *réellement* protégé Barbe de la canne à pêche sadique. » (IDT, p. 202) Lorsque cette relation illicite prend fin, Nad(i)a se tourne vers la création pour combler son besoin de retrouver son jumeau perdu. Comme le souligne Sophie Ménard, « il ne reste que la littérature pour engendrer ce deuxième Autre⁶⁹ ».

⁶⁹ S. Ménard, « L'écriture du dédoublement de l'identité », p. 94.

Nad(i)a, qui cherche à remplacer son frère jumeau décédé, et Barbe, qui recherche désespérément son frère Barnabé, incarnent toutes deux la quête du « Témoin parfait ». « Je ne peux m'empêcher de penser qu'il y a un Témoin. » (IDT, p. 57) Nadia n'a l'impression d'exister que lorsqu'elle croit qu'un spectateur cosmique la regarde. Elle se demande d'ailleurs : « Comment peut-on vivre sans Témoin ? » (IDT, p.65) Lorsque Barbe devient enceinte, elle se rapproche de Dieu; elle se met à prier furieusement, invoquant l'aide de Jésus pour la sortir de son pétrin. Elle porte l'enfant de son patron marié, une faute grave pour une jeune servante dans la France du XVII^e siècle. Or, la foi de Barbe fait réfléchir Nad(i)a : « Je commence à me demander, vous savez. Je commence à me demander si je n'aime pas Satan de la même manière exactement que Barbe aime Jésus, ou Barnabé sa mère. » (IDT, p. 123)

L'image de l'étang, hautement significative, revient plusieurs fois dans le roman. Ainsi, Barbe et Barnabé

ont la même taille, les mêmes yeux bruns pétillants, le même menton pointu et le même nez en trompette. Barnabé. Garçon moi. Elle le regarde et c'est comme si elle se regardait elle-même dans la surface de l'étang : elle-même, mais combien plus serein ! Combien plus solide ! (IDT, p. 46)

D'ailleurs, l'utilisation du discours indirect libre (« garçon moi ») vient brouiller les pistes; s'agit-il du « garçon moi » de Barbe, ou plutôt du « garçon moi » de Nad(i)a, qui écrit l'histoire des jumeaux ? La frontière entre les personnages de Nadia et de Barbe demeure décidément poreuse. Nad(i)a trace d'ailleurs explicitement des parallèles entre sa vie et celle de Barbe. Lorsque Jeanne, l'amie de Barbe, se fait frapper par la foudre, Nad(i)a écrit : « Quand le cerveau de Jeanne lui a sauté hors de la tête, ou quand celui de mon amie Sabina a été enfoncé par le volant de sa voiture, des scènes d'enfance se sont-elles mises à crépiter

devant leurs yeux éblouis ? » (IDT, p. 260) L'image du miroir est également très présente : « Quand [Barbe] rouvre les yeux, son regard rencontre celui de son frère : éclosent alors, en miroir, leurs sourires identiques. » (IDT, p. 100)

Barbe et Nad(i)a sont toutes les deux coupables d'avoir mis fin à la vie de leurs enfants. Nad(i)a aura plusieurs avortements : « Me débarrasser de mes enfants m'a affectée exactement autant que de jeter aux toilettes un scarabée trouvé sur le dos, remuant les pattes dans l'air. Une minuscule détresse : terminé. » (IDT, p. 11) Barbe, de son côté, enterrera son enfant, presque mort, à sa naissance : « Elle se penche pour embrasser le front bombé, bizarre, puis se met à recouvrir l'enfant de terre en commençant par les pieds, les jambes tordues. Oui : sans arrêter un seul instant de lui parler. Elle l'ensevelit. » (IDT, p. 201) L'histoire de Barbe semble jouer le rôle de caisse de résonance pour le récit de Nad(i)a, amplifiant les émotions et modifiant le timbre du récit de vie de l'écrivaine, lui permettant par le fait même de mieux entendre son « moi ». En somme, les liens à tracer entre le personnage de Nad(i)a et celui de Barbe sont nombreux.

D'ailleurs, Nad(i)a ne se limite pas à reproduire son propre reflet; elle invente des variations des femmes importantes qui l'entourent. Ainsi, Stella, l'amie de sa mère, revient dans la « Sonate de la résurrection » sous les traits d'Hélène, une joviale et chaleureuse aubergiste qui jouera le rôle de mère adoptive pour Barbe. Les comparaisons à souligner entre les deux personnages sont multiples. Elles ont tout d'abord un physique semblable. Lorsque Stella s'esclaffe, « tout son corps est secoué par son rire, elle a les seins qui se trémoussent, le ventre et les hanches qui tremblent comme de la gélatine » (IDT, p. 54) et elle a le « corsage sautillant » (IDT, p. 54). Quant à Hélène, quand elle « se met à rire à gorge déployée », elle « déclench[e] dans son corps massif une sorte de séisme » (IDT, p. 68). Les

sons « élè » et « ella » qui dominant dans leurs noms se répondent comme un écho. Les deux femmes sont d'une religion différente de celle des gens qui les entourent : Stella est juive protestante; Hélène célèbre encore des rituels païens comme la Saint-Jean, malgré les racontars qui veulent que ce soit une fête satanique (IDT, p. 98). L'amour que porte Nad(i)a à Stella et Barbe à Hélène est fort, spontané, viscéral. Alors que « Barbe l'aime tout de suite, l'Hélène » (IDT, p. 67), Nad(i)a décrit Stella de façon affectueuse : « chère énorme irremplaçable Stella, ma grosse bonne *yiddish mama* » (IDT, p. 53). De même, les deux femmes sont fortes de caractère. Tandis que « quand Stella décide d'une chose, personne n'arrive à l'en faire démordre » (IDT, p. 54), « l'Hélène était célèbre pour savoir ce qu'elle voulait et pour dire ce qu'elle pensait » (IDT, p. 67). Elles ont toutes les deux un excellent sens de l'humour, une grande sagesse et une personnalité chaleureuse plus grande que nature. Nad(i)a confie d'ailleurs l'une de ses craintes alors qu'elle écrit le récit de Barbe et de Barnabé : « J'ai peur que Stella ne meure si je tue Hélène dans ma *Sonate de la Résurrection*. Ça a l'air insensé, mais c'est vrai. Et je n'oserais l'avouer à aucun être vivant. » (IDT, p. 310)

La mère de Nad(i)a, Elisa, se mérite également une place dans le roman écrit par sa fille, apparaissant sous les traits de Marthe Durand, mère de Barbe et de Barnabé qui meurt à l'accouchement. Hélène et elle se connaissaient bien d'ailleurs, tout comme Stella et Elisa. Hélène se remémore des souvenirs en discutant avec Barbe de sa mère : « C'est que je la connaissais, moi, ta maman, il y a longtemps de ça. On s'était perdues de vue, mais je l'aimais vraiment bien, c'était une fille douce et drôle, et puis, oh, si t'avais pu entendre sa voix ! » (IDT, p. 68) Les deux mères possèdent de grands dons musicaux : « Elisa avait été une créature aérienne, gracile et filiforme. Presque sans poids, amoureuse du son et du mouvement. » (IDT, p. 120) Elle chante tout le temps. Marthe, de son côté, a « une voix

sublime » (IDT, p. 48). Les deux femmes présentent également des caractéristiques quelque peu fantomatiques. L'esprit d'Elisa « s'était mis à errer — entre le réel et l'imaginaire, le souvenir et le fantasme —, à revendiquer la liberté de déplacement auquel son corps avait été contraint de renoncer » (IDT, p. 320). Marthe, quant à elle, rend visite à Barnabé sous forme de spectre. Barnabé la décrit ainsi :

Elle est belle, merveilleusement belle... C'est un peu comme si elle était transparente. Quand elle vient près de mon lit, je peux voir les solives du plafond à travers son corps. Quand elle me rend visite au verger, je vois encore les poiriers devant lesquels elle se tient. (IDT, p. 48)

D'ailleurs, certaines scènes dans *Instruments des ténèbres* semblent avoir été écrites deux fois; la naissance, par exemple, de Barbe et de Barnabé et l'une des fausses couches d'Elisa se ressemblent énormément. Alors que Marthe tente d'extirper les jumeaux de ses entrailles et que « d'elle le sang se déverse à flot », ses cris « commencent à s'espacer et deviennent comme des soupirs, presque des soupirs de bonheur, oui c'est presque comme si elle fredonnait de contentement dans son sommeil » (IDT, p. 18). Quelques pages plus loin, Elisa subit une énième fausse couche et effleure la mort. Pendant que « son sang la quittait à flots, elle se vidait de sa substance, [...] quand soudain ses cris se muèrent en soupirs, presque des soupirs de plaisir » (IDT, p. 32). La vie domestique d'Elisa, symbolisée par une série interminable de fausses couches, finira par la tuer à petit feu : « elle pria Dieu de lui donner force et patience, mais Il ne lui donna qu'encore et toujours des enfants : certains vivants, d'autres morts, tous épuisants. » (IDT, p. 121) La mère de Barbe et de Barnabé, quant à elle, trouve la mort le soir de son accouchement. Pour Elisa, avec ses fausses couches débute la dégringolade vers le néant et la dépression qui l'amèneront à perdre la carte et à se transformer en l'ombre d'elle-même : « Un jour, quelque chose en elle se cassa et, relâchant

une fois pour toutes sa prise sur les affaires humaines [...], elle se laissa glisser dans le même état d'absence affable que Barbe. Mère. Ma petite fille. » (IDT, p. 322) D'autres petits clins d'œil créent des points de contact entre les récits d'Elisa et de Marthe. Par exemple, Elisa se plaît à chanter une pastorale avec son ami Edmund qui raconte l'histoire d'une bergère (IDT, p. 195) alors que Marthe est « la petite bergère à la voix argentine » (IDT, p. 18).

Quelques autres personnages se recourent également dans le roman. Par exemple, Donat le patron de Barbe, charmeur et mauvais garçon et le père de Nad(i)a qui « savait être captivant, à la fois attentif et drôle » en public (IDT, p. 173) sont tous deux infidèles, sombrent dans l'alcoolisme et souffrent d'accès de rage. En somme, les personnages du « Cahier Scordatura » et ceux de la « Sonate de la résurrection » se répondent dans un jeu complexe de reflets, donnant l'impression d'une fête foraine peuplée de miroirs déformants.

Ce dédoublement de personnages n'est pas sans rappeler cette citation de Nancy Huston : « Chaque exilé a la conviction [...] qu'il existe une partie de lui-même, ou pour mieux dire un autre lui-même, qui continue de vivre là-bas⁷⁰ ». Tout comme une traduction se met à « vivre » sans le texte de départ à partir du moment où elle est publiée, permettant aux lecteurs de l'examiner à leur guise sans devoir faire référence à l'œuvre d'origine, Barbe se construit une vie en France, créée par Nad(i)a, certes, mais libre d'être examinée indépendamment de sa conceptrice.

⁷⁰ N. Huston, *Nord perdu*, p.109.

II. L'étrangeté

a. Les baisers de Narcisse : moments d'épiphanie et interférences

Comme Narcisse, Nad(i)a accède à la connaissance de soi par la contemplation de son reflet-Barbe. Cet examen lui permet d'aborder sa réalité de biais. Comme l'affirme Cécile Kovacsazy : « C'est là que se trouve le double : il permet de cette façon d'approcher la vérité. La vérité est inabordable de front; comme pour Méduse, il est vain de vouloir la cerner de face⁷¹. » En fonctionnant sur le mode de la diffraction, le moi opère une scission et produit d'autres moi qui lui permettent de s'observer avec un certain recul.

Néanmoins, si le baiser de Narcisse et de son reflet donne accès à la connaissance en ce qu'il permet de joindre l'infiniment petit du quotidien et l'infiniment grand de la forme pure que découvre Narcisse⁷², ce baiser vient également *troubler* la surface de l'étang. Cet acte qui donne accès à la connaissance pourrait être comparé aux « moments d'épiphanie » soulignés par Brownlie⁷³, des instants d'intensité dans l'histoire qui sont colorés de l'influence d'une trame narrative sur une autre, sortes de points de contact entre le personnage source et son reflet. Dans cette même optique, le baiser de Narcisse rappelle également les « interférences » caractéristiques des textes redevables à ce que Sherry Simon appelle une « poétique de la traduction », ce

procédé de création interlinguale qui a pour résultat la manifestation « d'effets de traduction » dans le texte, d'éléments d'interférence, qui créent une certaine ouverture ou « faiblesse » sur le plan de la maîtrise linguistique et du tissu de références auxquelles s'affilie le texte. [...] La poétique de la traduction utilise

⁷¹ *Ibid.*, p. 259.

⁷² *Ibid.*, p. 235.

⁷³ S. Brownlie, « Translation and the Fantastic », p. 76.

donc le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création, se déployant dans cette zone frontière où création et transfert, originalité et imitation, autorité et soumission se confondent⁷⁴.

Ainsi, le récit de Nad(i)a est parsemé d'éléments fantastiques directement tirés du récit de Barbe durant les moments où Nad(i)a est le plus vulnérable. Ces instants de forte émotion ouvrent une brèche, en quelque sorte, dans son récit et y permettent la pénétration de l'Autre lors de la traduction. Ceci rappelle aussi l'effet de retour de la traduction où la traduction modifie le rapport de l'œuvre à elle-même : Nad(i)a se traduit en Barbe, dont l'univers teinte à son tour l'univers de Nad(i)a alors que celle-ci se remémore un moment difficile de sa vie.

L'une de ces épiphanies a lieu lorsque Nad(i)a raconte son tout premier avortement. D'ailleurs, il semblerait que toute la rédaction du roman de Barbe serve à raconter cet instant de sa vie qu'elle hésite à revivre : « J'étais venue ici pour essayer d'écrire sur l'avortement et... je me suis laissé distraire. » (IDT, p. 280) Lorsque Nad(i)a affirme que son premier avortement était « très loin d'avoir été la pire crise de [s]on existence » (IDT, p. 284), il faut comprendre qu'il s'agit du contraire. D'ailleurs, au moment même où elle avoue s'être laissé distraire, elle bifurque et se met à raconter une autre anecdote. Elle ne raconte l'avortement que lorsqu'elle y est contrainte par son daimôn, qui interrompt son histoire en la rappelant à l'ordre : « Nos oignons » (IDT, p. 284), ce à quoi Nad(i)a répond : « Oui. Pardon. Nos oignons. » (IDT, p. 284). Alors qu'elle raconte finalement son avortement, Nad(i)a réfléchit en s'adressant à la petite créature qui logeait dans son ventre :

Vers quelles régions infernales mon moi glissa-t-il alors ? Où partit mon âme, si tant est que j'en eusse une ? Te rejoignit-elle, mon chéri, aux confins de la vie, aux confins de la conscience ? Descendit-elle dans mes viscères pour y attendre, avec toi, ta destruction ? (IDT, p. 286)

⁷⁴ S. Simon, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, p. 19.

Ce faisant, elle confirme l'importance de cet instant dans son récit personnel, le qualifiant du moment où elle aurait perdu son « moi ». Or, la description de son interruption de grossesse est truffée d'éléments fantastiques, comme s'ils étaient directement tirés de l'univers de Barbe, qui vit dans une France superstitieuse, craintive et mystérieuse. Ce moment d'épiphanie, que nous comparons ici au baiser de Narcisse, vient troubler la surface du reflet en fusionnant les univers de Barbe et de Nad(i)a.

Nad(i)a compare d'abord sa mère, qui réapparaît tout à coup dans sa vie après une longue période de séparation, à « un fantôme, une apparition » (IDT, p. 263). Sa mère se présente pour lui venir en aide parce qu'elle a senti que Nad(i)a avait besoin d'elle, comme si elle avait tout à coup un lien télépathique avec sa fille, alors que Nad(i)a ne l'avait jamais entendu dire de choses pareilles, car « personne dans [s]a famille ne croyait à la télépathie » (IDT, p. 263). Ensuite, Nad(i)a compare sa mère et la cousine de sa mère, qui se charge de l'opération, à des sorcières (IDT, p. 286). Le petit fœtus, quant à lui, porte le nom de « Tom Pouce », personnage d'un conte de fées, ajoutant à l'impression de magie qui se dégage de l'opération. D'ailleurs, lors de la convalescence de Nad(i)a, son copain Martin croit qu'elle a « régressé aux superstitions de son enfance » (IDT, p. 289), surtout lorsqu'elle lui confie que Tom Pouce lui rend visite la nuit.

Lorsque Nad(i)a raconte un autre épisode de sa vie de grande intensité émotionnelle, une querelle qu'elle a eue avec un ancien amoureux, elle se décrit comme étant « une sorcière, une possédée, écumante et fébrile, roulant des yeux, maniant une langue cinglante » (IDT, p.149) qui a des « doigts osseux de sorcière » (IDT, p.149).

Ces baisers de Narcisse et ces interférences ne se limitent pas à la contamination du

récit de Nad(i)a par des éléments fantastiques, mais apparaissent aussi sous forme de points de contact entre *Instruments des ténèbres* et *Instruments of Darkness*, la version anglaise de l'œuvre. Par exemple, les jeux de mots les plus éloquents en français se retrouvent dans l'histoire de Barbe, et les jeux de mots les plus significatifs en anglais se retrouvent dans le récit de Nad(i)a⁷⁵. Cela n'a rien de surprenant, puisque l'histoire de Barbe a d'abord été écrite en français, pour ensuite être traduite vers l'anglais pour *Instruments of Darkness*, alors que le récit de Nad(i)a d'abord été écrit en anglais. Dans *Instruments of Darkness*, lorsque Nad(i)a décide de se renommer *Nada* et qu'elle enlève le « I » dans son nom, l'opération est tout de suite comprise par le lecteur anglophone comme une négation du soi, le « I » correspondant au « je » dans la langue anglaise. Dans la version française du roman, Nancy Huston traduit ce passage en ajoutant une note explicative : « Quand il m'est devenu clair que I, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant mon nom, mon petit nom, mon nom de plume, mon seul nom restant, c'est : Nada. » (IDT, p.213) (nous soulignons) De même, lorsque Barbe exprime de la confusion face aux mots « pécheur », celui qui commet un péché, et « pêcheur », celui qui pêche des poissons, le lecteur francophone se passe de davantage d'explications. Dans la version anglaise, par contre, Nancy Huston traduit les mots littéralement, par « sinner » et « fisherman », puis ajoute une note explicative pour aider le lecteur à comprendre⁷⁶. Le texte présente ainsi plusieurs ouvertures vers son double de l'autre langue, des moments où les frontières entre les deux versions du texte se brouillent et sont fécondées par l'Autre.

⁷⁵ L. Razumova, *Literary Bilingualism as Cosmopolitan Practice*, p. 252.

⁷⁶ *Ibid.*

Ainsi, la « contamination » de l'histoire de Nad(i)a par le récit de Barbe, ainsi que la « contamination » de la version française du roman par sa version anglaise (et vice-versa) rappellent les effluves d'étrangeté que doit conserver une bonne traduction selon Berman, l'étrangeté inhérente au motif du double ainsi que cette « transmission immédiate de processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre – ce que nous nommerions télépathie –, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre⁷⁷ ».

III. L'éveil de possibilité latentes

a. La nymphe Écho, la potentialisation de l'original et le daimôn de Nad(i)a comme caisses de résonance

Ovide ajoute le personnage d'Écho à sa version du mythe de Narcisse. La fable de la nymphe comporte deux éléments. D'une part, elle est condamnée par Junon à répéter les fins de phrase de Narcisse, punie pour la trop grande habileté de son discours qui distrait la déesse des amours adultères de Jupiter. D'autre part, elle tombe elle aussi amoureuse de Narcisse, qui ne lui accorde aucun regard; incapable d'attirer son attention, elle est vouée à disparaître et se transforme en être de voix sans substance corporelle⁷⁸. Narcisse n'est donc jamais confronté à autrui : il ne voit que son reflet et n'entend que l'écho de sa propre voix.

La nymphe Écho correspond à « une figure de l'absence et du déni de l'être à travers le déni du corps⁷⁹ ». Caractérisée par sa voix, elle pose également la question de la source de

⁷⁷ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, p. 236.

⁷⁸ F. Graziani, « Écho » dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 533.

⁷⁹ V. Gély-Ghedita, *La nostalgie du moi*, p. 30.

la voix lyrique par effet de métonymie⁸⁰. Avant de subir la punition de Junon, elle se plaisait à raconter de nombreuses histoires. Or, le daimôn qui accompagne Nad(i)a et qui lui souffle son inspiration pour le roman qu'elle écrit est un « beau daimôn invisible, la voix désincarnée qui [lui] donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales » (IDT, p. 15). Nad(i)a précise le sexe de sa muse et la nature de son être : « Mon daimôn à moi est homme mais un homme sans corps. » (IDT, p. 15) Nous apprenons à la fin du récit que Nad(i)a, contrairement à ce qu'elle croit au tout début du roman, est maître de sa création et de son daimôn : « Vous n'êtes ni plus ni moins que l'un de mes personnages. C'est moi qui vous ai donné vie, et je peux me débarrasser de vous à tout moment. » (IDT, p. 342) Nad(i)a serait donc, en quelque sorte, une Narcisse féminine qui contemplerait son reflet (l'histoire de Barbe) et qui entendrait l'écho de sa propre voix (les discussions avec son daimôn), à la différence qu'elle se rend compte de la supercherie à la fin du récit. D'ailleurs, Nad(i)a, lorsqu'elle présente son daimôn au lecteur, écrit : « Le *daimôn* est bel et bien un démon. Il est aussi, oui, une torture. L'excision du paradis s'appelle : “conscience de soi”. » (IDT, p. 59) Le daimôn, qu'elle considère au début du récit la source de son inspiration lyrique, n'est en fait qu'une projection de sa conscience et ne fait que « grossir » des facettes de la personnalité qui se trouvent déjà en Nad(i)a.

Si la tâche de la traduction est la « potentialisation⁸¹ », l'enrichissement de la langue et l'élargissement des réseaux culturels complexes, le mouvement particulier à la traduction est alors « un devenir⁸² ». Le daimôn de Nad(i)a, qui joue le rôle de son Écho et de son vecteur

⁸⁰ C. Kovacsazy, *Simplement double*, p. 235.

⁸¹ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p.76.

⁸² *Ibid.*

de potentialisation, lui « donne accès à l’au-delà, à l’autre monde, aux régions infernales » (IDT, p.15) et lui permet d’explorer « l’ailleurs » pour mieux se réinventer. Dans la « Sonate de la résurrection », c’est-à-dire dans l’histoire de Barbe, quelque chose de Nad(i)a *apparaît* qui n’apparaissait pas dans le « Carnet Scordatura ».

Parmi ces manifestations de possibilités latentes se trouve l’amour que porte Barbe à son enfant. Alors que Nad(i)a appelle les fœtus dont elle s’est débarrassée des « scarabées » ou des « têtards », Barbe voue un amour énorme au bébé qui grandit en elle. Elle est profondément heureuse d’être enceinte. L’écriture de cet épisode de la vie de Barbe entraîne un changement du ton de Nad(i)a dans le Carnet Scordatura. Elle y écrit : « Je sais que c’était un garçon. Je l’ai toujours su. [...] Mon fils. Première fois que j’écris ces mots noirs sur blancs, en dehors d’un roman. Mon fils. » (IDT, p.260) Écrire l’amour de Barbe pour son fils fait ressortir des émotions qui ont toujours existé chez Nad(i)a, mais qui demeuraient enfouies. Ainsi, l’écho de sa voix lyrique, le daimôn qui lui dicte l’histoire de Barbe, fait pivoter sa propre expérience pour en éclairer un versant caché.

IV. L’ambivalence

a. La visée éthique de la traduction et la conciliation des contraires

Le dédoublement par la voie de l’ambivalence occupe une place importante dans *Instruments des ténèbres*. Nad(i)a a « tendance à manifester simultanément deux sentiments opposés à l’égard d’un même objet : amour et haine, joie et tristesse, etc.⁸³ ». Par exemple,

⁸³ « Ambivalence » dans *Le Larousse en ligne*.

elle est ambivalente face à son pouvoir de création et à son daimôn. Son amour inconditionnel pour lui (« Je ne pourrais vivre sans vous » (IDT, p. 83)) cohabite avec un détachement insolent : « C'est moi qui vous ai donné vie et je peux me débarrasser de vous à tout moment. Il me semble que vous êtes devenu, comment dire... de trop. » (IDT, p. 342)

Au tout début du récit, elle affirme que « le miracle de la vie ne [la] touche pas, la vie qui bourgeonne, évolue, explose et change, les boutons de fleur qui enflent et éclosent, ces choses [la] laissent froide » (IDT, p. 11). Elle cite en exemple les hortensias, « ces grosses houppes vulgaires en couleurs pastel [qui] figurent tout en haut du palmarès de [s]a haine. Les gens qui s'extasient devant les hortensias juste après » (IDT, p.11). Pourtant, le roman se termine sur une invitation d'un voisin, que Nad(i)a relaie à son daimôn avec enthousiasme : « justement, M. Harley vient d'appeler. Il m'invite à venir voir ses hortensias le week-end prochain. » (IDT, p. 345) Les enfants dont elle s'est débarrassée sont des « scarabées » (IDT, p. 14) au début du roman et deviennent « mon chéri » plus tard (IDT, p. 286). Alors qu'au début du récit, « le monde [lui] est égal » (IDT, p. 15), elle s'exclame vers la fin : « Quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! » (IDT, p. 342)

Ainsi, Nad(i)a jongle avec ces éléments tout au long du roman, à la manière d'un traducteur qui hésiterait entre deux versions d'une traduction. Comment Nad(i)a souhaite-t-elle s'écrire ? On pourrait croire que ces changements signalent tout simplement une évolution du personnage, un changement profond que lui aurait apporté la rédaction de son roman et l'affrontement de ses démons. La fin du roman, cependant, donne plutôt à penser qu'elle refuse de choisir entre la haine et l'amour et qu'elle revendique sa dualité. Cette décision lui apporte une sorte de calme après la tempête : « J'en ai fini avec les jamais et les toujours, les tout et les rien. Dorénavant, j'embrasserai les mixtures, les choses mitigées, et

me contenterai de morceaux de perfection. » (IDT, p. 342) Elle poursuit :

Le désespoir est exactement aussi débile que l'espoir, ne voyez-vous pas ? La vérité n'est ni la lumière permanente éblouissante, ni la nuit noire éternelle; mais des *éclats* d'amour, de beauté et de rire, sur fond d'ombres angoissantes; mais le scintillement bref des instruments au milieu des ténèbres. (IDT, p. 343)

Elle réussit à concilier ses hésitations en se créant une philosophie du double et en refusant la hiérarchie habituelle entre le réel et l'imaginaire, deux sphères auxquelles elle accorde une valeur égale⁸⁴ : « Oui, l'humanité a besoin de vous tous, vous autres inexistants. Et elle a besoin de tous vos petits apprentis aussi : les sorcières, les prêtres vaudou, les poètes, les peintres et les fous qui, patiemment, inlassablement, amènent à l'existence des choses impalpables. » (IDT, p. 123) Pour Nad(i)a, l'ambivalence n'a plus à être vaincue; elle doit être adoptée comme mode d'existence.

Comme la figure de Narcisse, le personnage de Nad(i)a condense une double diffraction : alors que Narcisse se dédouble à travers son reflet dans l'eau, Nad(i)a se dédouble à travers le personnage de Barbe; la voix de Narcisse est reprise par l'écho et la voix de Nad(i)a est reprise par son daimôn; Narcisse comme Nad(i)a perdent donc l'unité de leur personne. La résolution des opposés, de l'*image* et de l'*être*, se fait à travers la mort de Narcisse et son retour à la vie sous forme de fleur, puisque la fleur réunit enfin le masculin et le féminin. En effet, le narcisse, qui ressemble à une jonquille, est composé d'un périanthe jaune de forme phallique entouré d'une couronne de pétales blancs, vulvaires, et suggère la

⁸⁴ S. Brownlie, « Translation and the Fantastic », p.79.

réunion des sexes⁸⁵. D'ailleurs, pour Jackie Pigeaud, il est impossible d'imaginer Narcisse autrement que comme un hermaphrodite car il voit dans l'étang une totalité qui le satisfait⁸⁶. Dans *Instruments des ténèbres*, Nad(i)a redevient elle-même lorsqu'elle comprend finalement que le daimôn, son pendant masculin, fait partie d'elle; en rapatriant la source de son inspiration lyrique en elle, elle unit son côté masculin à son côté féminin pour redevenir un être à part entière, un peu à la manière de l'androgynie de Platon, qui affirme que l'homme et la femme étaient collés avant d'être séparés par Dieu⁸⁷.

Nad(i)a débute le « Carnet Scordatura » en se proclamant reine de la haine, une émotion qui se traduit par une haine de soi car elle choisit de se sublimer en enlevant le « I », le je, de son nom. Or, Berman affirme que la haine de la langue maternelle est en fait le moteur de la pulsion traductrice, car « l'une des expériences premières de tout traducteur n'est-elle pas que sa langue est comme démunie, pauvre face à la richesse langagière de la langue étrangère ?⁸⁸ ». Pour Nad(i)a, la création de l'histoire de Barbe est infiniment plus intéressante et plus riche que la sienne car elle est gonflée de milliers de possibilités. Berman, dans *L'épreuve de l'étranger*, plaide pour une « éthique de la traduction » qui poserait les bases d'un « rapport dialogique » entre les langues. Cela permettrait de dépasser la simple « pulsion traductrice » et sa haine de la langue maternelle, mais aussi d'aller au-delà de « la visée métaphysique de la traduction » qui, elle, viserait à dépasser les limites des langues « dans un élan messianique vers la parole vraie⁸⁹ ». Berman rejette cette visée métaphysique

⁸⁵ G. Rousseau, « Narcisse » dans *Philosophies de l'image*, p. 143.

⁸⁶ J. Pigeaud, *Poésie du corps*, p. 29.

⁸⁷ C. Kovacsazy, *Simplement double*, p. 203.

⁸⁸ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 22.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

car elle pose toujours le problème de la pulsion destructive et place elle aussi une autre langue comme étant supérieure à la langue maternelle. Berman propose plutôt un respect des différences entre les langues; ce désir d'un rapport dialogique entre deux univers linguistiques fait écho à la philosophie du double de Nad(i)a. Qui dit rapport dialogique dit échange : loin de vouloir s'entre-détruire, ces deux opposés se nourrissent de leurs différences et construisent un espace de discussion créateur. Ainsi, alors que Nad(i)a affirme que « la haine est une de [s]es grandes et belles spécialités intimes » au tout début du roman, elle termine son histoire en affirmant qu'il n'y a « plus de place pour la haine » dans son cœur (IDT, p. 344). Elle s'éloigne donc, comme nous y engage Berman, des « impératifs catégoriques⁹⁰ ».

La genèse même du roman reflète cette philosophie du double : ni *Instruments of Darkness*, ni *Instruments des ténèbres* ne correspond à la copie de l'autre; chacune de ces œuvres est traduction; chacune est originale. La frontière entre l'original et la reproduction est brouillée. Chaque version du roman vaut l'autre. Comme l'affirme Nad(i)a dans *Instruments des ténèbres* : « L'original est comme le paradis : perdu par définition. » (IDT, p.146)

V. La vie après la mort ou l'accès à l'infini

a. La Sonate de la Résurrection : s'étrangéiser pour mieux renaître

L'étrangéité hustonienne évoquerait, comme mentionné plus tôt, un double sentiment :

⁹⁰ *Ibid.*, p.19.

celui d'être projeté ailleurs tout en portant l'autre en soi⁹¹. Dans *Lettres parisiennes*, Nancy

Huston présente ce concept-clé de la manière suivante :

Vivre en France, pour moi, c'était choisir d'« étrangéiser » toutes mes habitudes. Écrire en français, c'était donc un *double* éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire). En d'autres termes, j'avais besoin de rendre mes pensées *deux fois* étranges, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle je n'avais aucune emprise⁹².

Ce processus d'étrangéisation mène à une nouvelle vie, dans les essais de Huston comme dans *Instruments des ténèbres*. Barbe en fait l'expérience : « Elle sait à peine son propre nom. Ainsi Barbe recommence-t-elle, dans l'anonymat réconfortant de Sainte-Solange, [...] une nouvelle vie. » (IDT, p. 137) Cette citation pourrait être reprise pour décrire la situation de Nad(i)a qui, par le biais de l'écriture, arrive à recoller les morceaux éclatés de son identité. En réponse à son daimôn, qui affirme qu'elle ne sera jamais prise au sérieux, elle finit par déclarer qu'au contraire, elle s'est retrouvée : « Nadia, je m'appelle. » (IDT, p. 404) À propos de son récit, elle déclare :

Enfin, grâce à La Sonate de la Résurrection, je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait, regarder sa mort en face — oh, ça fait mal ! Ça fait vraiment mal ! Quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! – et être moi-même. (IDT, p. 404)

Comme l'affirme David Bond, « c'est grâce au fait d'avoir illustré ce problème dans ses écrits qu'elle a réussi à dévoiler la présence du double, à se tenir à distance de celui-ci, et,

⁹¹ V. Raoul. « L'autre langue fécondatrice », p. 445.

⁹² N. Huston et L. Sebbar, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, p. 212.

enfin, à coïncider avec elle-même. Le problème, pour ainsi dire, devient sa propre solution⁹³ ».

Le journal intime de Nad(i)a, quant à lui, s'intitule le « Carnet Scordatura ». La scordatura, qui signifie « discordance » en italien, correspond à une manière particulière d'accorder les instruments pour pouvoir jouer des intervalles inhabituels. Nad(i)a se qualifie d'ailleurs d'instrument désaccordé : « Les gens avaient beau me frôler, me triturer et me tirer dans tous les sens, ils n'arrivaient jamais à faire sortir de moi le son qu'ils désiraient. » (IDT, p. 29) Scordatura signifie également « oublier » en italien. Nad(i)a déterre donc des souvenirs qu'elle avait voulu oublier dans son « Cahier Scordatura » et transforme son brouillon désaccordé en « Sonate de la Résurrection », provoquant un élan créateur plus intense que jamais. Ainsi, « le frottement des codes construit une esthétique de la dissonance⁹⁴. »

Forte de sa renaissance, Nadia s'emballe devant l'infini des possibilités qui s'offrent à elle : Barbe pourra donc, au grand dam du daimôn, avoir « une aventure avec Jean-Jacques Rousseau », vivre très vieille, faire de bonnes affaires comme sorcière, fomenter une révolte (IDT, p. 344). Le rythme de la prose s'accélère, les points d'exclamation s'accumulent, le lecteur a l'impression que Nadia l'écrivaine, maintenant pleine de vie, peine à reprendre son souffle. Finalement, elle s'exclame « Tout est possible, tout est possible » (IDT, p. 344).

Berman affirme que la traduction « doit réfléchir sur elle-même et sur ses pouvoirs. Cette réflexion est inévitablement une auto-affirmation⁹⁵ ». Comme la traduction de Berman, la réflexion de Nad(i)a sur elle-même mène à une auto-affirmation. L'auto-traduction,

⁹³ D. Bond, « Dédoublément », p. 69.

⁹⁴ S. Simon, *Le trafic des langues*, p. 32.

⁹⁵ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 39.

somme toute, correspond à un acte de réinvention personnelle.

4. Conclusion

L'examen des points de contact entre la traduction et les doubles littéraires, deux thèmes chers à Nancy Huston, nous a permis de dépasser l'analyse thématique et d'élaborer une sorte de « poétique hustonienne », que nous choisissons d'appeler « poétique de l'étrangéité ». L'analyse des doubles suivant la métaphore de la traduction nous a permis de comprendre que la traduction et les doubles n'entretiennent pas un rapport hiérarchique, où le processus de création des doubles emprunterait le chemin déjà tracé par l'opération traduisante, mais bien qu'il s'agit plutôt de deux concepts parallèles, deux versants d'un même système de création.

Cette poétique de l'étrangéité –cette altérité que l'écriture hustonienne porte en elle-même– produit une écriture proliférante et multiplicatrice. Cette écriture qui se divise en elle-même permet d'éclairer des versants cachés dans la première version de l'œuvre, de la trame narrative ou du personnage qui se dédouble. Cette écriture est ambivalente et rejette toute binarité rigide, accueillant au contraire les oppositions et les contradictions. Elle est colorée de ses nombreuses variations; elle est ainsi teintée d'étrangeté et d'altérité. Son pullulement lui permet d'être en constant état de renouveau. Avec chaque variation, l'écriture reprend vie et est insufflée d'une énergie nouvelle. Les éléments qui la caractérisent trouvent des échos

à la fois au niveau formel, dans l'opération traduisante de Nancy Huston, et au niveau thématique, dans la création de personnages doubles, par exemple.

L'étude de cette poétique nous a permis de tisser des liens entre plusieurs aspects de l'œuvre hustonienne que la critique a jusqu'à maintenant envisagés séparément, notamment l'identité multiple ou divisée, le dédoublement, l'exil, les langues, le bilinguisme, l'autotraduction, l'utilisation de structures musicales et la polyphonie.

Plus nous lisons les œuvres de Huston, plus nous croyons que son écriture est en effet un exercice de variations; qu'il s'agisse de *Lignes de faille*, dans lequel elle met en scène quatre membres d'une même famille à un moment fixe de leur vie, à six ans, ou de *Dolce Agonia*, dans lequel elle examine le regard de dix invités sur une même soirée d'Action de grâce, ou encore des 32 chapitres des *Variations Goldberg*, qui décrivent chacun le point de vue de 30 invités venus assister à un concert. Pour Huston, le français est une « discipline imposée du dehors⁹⁶ », mais il semblerait qu'elle s'impose elle-même, avec chaque nouveau roman, une autre discipline réinventée. À la manière du traducteur qui doit dire la même chose *dans une autre langue*, et que le créateur de personnages doubles qui doit présenter le même personnage *dans un autre corps*, Huston se plaît à raconter la même histoire, *du point de vue de 30 personnages différents*, ou à mettre en scène des enfants du même âge, de la même famille, *mais de générations différentes*. Nous croyons ainsi que la plupart de ses œuvres reflèteraient les éléments de la poétique de l'étrangéité identifiés ci-dessus.

La lecture serrée des essais critiques de Huston permettrait également d'étoffer et de préciser certains points de cette poétique. Nous pensons à *Nord perdu*, *Désirs et réalités*,

⁹⁶ N. Huston, « Traduttore non è traditore », p. 154.

Lettres parisiennes : autopsie de l'exil et au *Journal de la création*, quatre textes dans lesquels Huston réfléchit sur sa démarche artistique et sur la création. Mary Gallagher fait d'ailleurs remarquer le faible de Huston pour des genres « mouvants et souvent indécidables⁹⁷ » (essais, romans, dialogues, correspondances), qui résistent à toute tentative de classification et qui reprennent encore une fois ce désir de Huston de se retrouver en territoire étranger, libre de codes rigides.

En effet, la traduction et les doubles littéraires ne sont que deux facettes de l'élan de défamiliarisation qui habite Huston. Les thèmes mentionnés plus tôt, tels que la polyphonie, le bilinguisme, les questions d'identité, sont tous des symptômes de cette poétique de la distanciation de soi. Cette méthode de travail qui l'amène à rechercher encore et toujours l'étrangeté, est expliquée par l'écrivaine de la manière suivante :

Ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi - ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style -, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. Ma « venue à l'écriture » est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais étrangère, elle est suffisamment étrange pour stimuler ma curiosité⁹⁸.

La défamiliarisation ouvre donc un espace de création pour Huston. Elle permet à l'écrivaine de ne pas coïncider avec elle-même, et son usage provoque le sentiment de « vivre entre guillemets », à distance⁹⁹. Huston semble toujours être à la recherche de cette « rassurante étrangeté¹⁰⁰ » et de cette « altérité tant convoitée¹⁰¹ ». Elle écrit à son amie Leïla Sebbar,

⁹⁷ M. Gallagher, « Nancy Huston ou la relation proliférante »

⁹⁸ N. Huston, *Lettres parisiennes*, p.16.

⁹⁹ C. Klein-Lataud, « Les voix parallèles », p. 216.

¹⁰⁰ N. Huston, *Désirs et réalités*, p. 199.

¹⁰¹ *Ibid.*

exilée comme elle à Paris :

N'est-ce pas cette distanciation même qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre, banalement, à l'étranger ?¹⁰²

Cet intérêt de Huston trouverait peut-être écho dans l'écriture d'autres auteurs polyglottes écrivant dans leur langue seconde. La description de l'activité bilingue de Beckett par Erika Otrovski reprend du reste des images fantastiques qui semblent tout droit tirées d'*Instruments des ténèbres* :

Suspendue entre l'anglais et le français, cette littérature bipolaire, biscornue, se maintient dans son équilibre impossible. [...] Ces œuvres jumelles, sorties du même œuf, différentes dans leur forme et le moment de leur naissance qu'on note chez tous les jumeaux; expulsées dans deux spasmes successifs, elles font preuve d'une parturition multiple mais suivies, d'une ressemblance légèrement asymétrique, d'un lien fraternel qui sépare autant qu'il ligote¹⁰³.

Kellman, dans *The Translingual Imagination*, fait remarquer que « though studies of individual translingual authors and of bilingualism in society abound, it is astonishing that almost nothing has been written about the general phenomenon of literary translingualism¹⁰⁴ ». Peut-être l'étude des œuvres de ces auteurs¹⁰⁵ à la lumière de la poétique de l'étrangéité permettraient d'en faire jaillir de nouveaux réseaux de sens propres à l'imaginaire translingue.

¹⁰² N. Huston et L. Sebbar, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, p. 196.

¹⁰³ Bruno Clément, *L'œuvre sans qualité*, p.242, cité par M. Oustinoff, « Bilinguisme d'écriture et auto-traduction », p.195.

¹⁰⁴ S. Kellman, *The translingual imagination*, p.xi

¹⁰⁵ Pour Kellman, les auteurs translingues sont ceux qui écrivent dans plus d'une langue ou ceux qui écrivent dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle.

Bibliographie

Corpus principal

HUSTON, Nancy. *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, 345 p.

Autres textes de Nancy Huston

HUSTON, Nancy. « Traduttore non è traditore » dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 151-160.

HUSTON, Nancy. *Nord Perdu, suivi de Douze France*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, 130 p.

HUSTON, Nancy. *Journal de la création*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, 353 p.

HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités. Textes choisis, 1987-1994*, Paris et Montréal, Actes Sud et Léméac, 1995, 238 p.

HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR. *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, Barrault, 1985, 208 p.

Références critiques

BOND, David J. « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 26, n° 2, juin 2001, p. 53-70.

BROWNLIE, Siobhan. « Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Forum*, vol. 34, n° 1, 2009, p. 67-83.

DUSSART, André. « L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 39, n° 1, 1994, p. 107-115.

GALLAGHER, Mary. « Nancy Huston ou la relation proliférante » dans Marta Dvorak et Jane Koustas (dir.), *Vision/division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p.23-38.

MÉNARD, Sophie. « L'écriture du dédoublement de l'identité dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston » dans *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, <http://oic.uqam.ca/fr/articles/lecriture-du-dedoublement-de-lidentite-dans-instruments-des-tenebres-de-nancy-huston>, page consultée le 14 mars 2015.

RAOUL, Valérie. « L'autre langue fécondatrice : "l'étrangéité" en soi dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston et *Possessions* de Julia Kristeva » dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.445-454.

RAZUMOVA, Lyudmila L. *Literary Bilingualism as Cosmopolitan Practice: Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, and Nancy Huston*, thèse de doctorat, Stony Brook, NY, Stony Brook University, 2012, 288 p.

Références théoriques

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance II*, Paris, Gallimard, 1973, 1160 p.

BENJAMIN, Walter. « La tâche du traducteur », traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, 311 p.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 258 p.

BRUGIÈRES, Bernard. « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature » dans *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Clermont-Ferrand, France, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1984, 205 p.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007, 460 p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1988, 342 p.

GÉLY-GHEDIRA, Véronique. *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, P.U.F., 2000, 422 p.

KELLMAN, Steven G., *The Translingual Imagination*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2000, 160 p.

KOVACSHAVY, Cécile. *Simplement double : Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 420 p.

OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001, 294 p.

OVIDE, *Les métamorphoses d'Ovide*, tome 1, Paris, L. Duprat, Letellier et comp., 1802, 549 p.

PASZKOWSKI, Bronislaw. « L'expérience du miroir ou Le sujet entre être et doute » dans *Art Bourgogne International*, n° 2, printemps 2007, artbourgogne.free.fr/miroir, page consultée le 15 août 2016.

PIGEAUD, Jackie. *Poésie du corps*, Paris, Payot, 1999, 203 p.

RANK, Otto. « Don Juan et le double » dans *Les classiques des sciences sociales*, http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf, page consultée le 26 février 2016.

ROSSET, Clément. *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, 92 p.

ROUSSEAU, Guy. « Narcisse » dans Franck Robert, Antoine Grandjean, Denis Moreau et al.,(dir.), *Philosophies de l'image*, Paris, M-Editer, 2010, p. 143-154.

SIMON, Sherry. « Antoine Berman ou l'absolu critique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2001, p. 19-29.

SIMON, Sherry. *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2004, 224 p.

THIS, Bernard et Pierre THÈVES, « Comment peut-on traduire Hafiz... ou Freud ? », *Meta*, vol. 27, n° 1, 1982, p. 37-59.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 187 p.

Dictionnaires

Antidote RX, version 4, Montréal, Druide informatique, 2007.

Le Grand Robert de la langue française, gr.bvdep.com.

Le Larousse, larousse.fr.

BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, 1504 p.

Exposé des liens entre la partie critique et la partie création du mémoire

Dans *La fille dans les fenêtres*, nous avons tenté de créer un univers voilé d'étrangeté dans lequel le personnage principal évolue un peu « en dehors » du monde. Nous lui avons façonné un « Témoin » qui porte l'écho de ses pensées les plus intimes. Et comme dans *Instruments des ténèbres*, la réflexion sur le temps qui passe et la mort occupent une place primordiale dans le récit.

La duplication

Coralie, le personnage principal de *La fille dans les fenêtres*, s'exprime au « nous » car elle a toujours l'impression d'être accompagnée de son reflet, une sorte de compagne imaginaire qu'elle associe à sa jumelle mort-née. Elle porte cette amie en elle, puisqu'elle se sent accompagnée où qu'elle soit, même si elle ne se trouve pas devant un miroir ou une fenêtre. Comme Nad(i)a et son daimôn, Coralie est hantée par un « alter ego » à l'intérieur d'elle-même. Elle ressasse des souvenirs du passé, de son père et de sa mère, comme Nad(i)a est rongée par le souvenir de ses avortements et de ses « scarabées ».

Quand elle interagit avec les gens qui l'entourent, ce qui arrive très peu, Coralie s'exprime en anglais, ce qui contribue à créer un effet de division; une division extérieure, entre son environnement et elle; ainsi qu'une division intérieure, entre son soi social, qui s'exprime toujours en anglais, et son soi intérieur, qui se raconte exclusivement en français. Ce sentiment de division est exacerbé car le va-et-vient entre les langues est complètement inconnu des gens qui l'entourent. Aucun indice ne permettrait de deviner qu'elle est en fait francophone. Comme Nad(i)a l'Américaine, dont le daimôn lui souffle une histoire en

français, Coralie porte en elle une personnalité complètement francophone, mais secrète et invisible du monde extérieur.

L'éveil de possibilités latentes

Dans *La fille dans les fenêtres*, le « nous » de la narration se scinde parfois en « je » et « elle ». Coralie parle de la fille dans les fenêtres à la troisième personne du singulier lorsqu'elle exprime des émotions. Comme Nad(i)a dans *Instruments des ténèbres*, elle doit créer une distance pour pouvoir mieux examiner et exprimer sa peur, son désarroi, sa tristesse, son bonheur. Son double lui permet d'exprimer les démons qui sommeillent en elle, mais qu'elle n'ose examiner de face.

L'étrangeté

Découvrir des pensées intimes d'un personnage qui ne s'exprimerait qu'au « nous » a en soi quelque chose d'étrange, de bizarre, presque de monstrueux. De plus, tous les adjectifs et participes passés qui qualifient le « nous » sont accordés au singulier, ce qui contribue à déstabiliser le lecteur et à créer un sentiment d'étrangeté, comme s'il s'agissait d'une créature pas tout à fait terrestre, ni singulière, ni plurielle; un personnage à deux têtes, à l'identité fluctuante.

De plus, comme Nad(i)a, Coralie s'accroche à une réalité parallèle pour faire face à sa solitude. Elle collectionne des objets du passé, tel qu'un lecteur CD, un répondeur au plastique fendu, un téléphone à la maison. Comme l'histoire se déroule dans un futur rapproché où ces objets ont des allures d'antiquités, ils agissent comme des points de contact entre le passé et le présent, un peu à la manière des éléments fantastiques tirés de l'histoire

de Barbe et de Barnabé qui viennent contaminer le récit de Nad(i)a. Ces objets sont *étrangers*, car ils viennent d'un autre temps, et *étranges*, car ils ne se conforment pas à la norme de l'époque.

Volet création

La fille dans les fenêtres

La fille dans les fenêtres et moi partageons un nuage que seules les personnes nées le même jour de la même mère peuvent partager. Le nuage est bien petit et parfois, je ne sais plus quelle idée est la mienne et quelle idée est la sienne. Quand j'active le tourniquet de nos pensées, il m'arrive de tomber sur l'une des siennes. Si elle me trouble, je la suspends de mon côté pendant quelque temps, pour la retourner dans tous les sens et l'admirer. Des images comme celle-ci : deux préhumains roses, enlacés, les yeux fermés, confiants, inséparables, si proches qu'ils se fondent l'un dans l'autre. Ils ne connaissent pas encore la Terre. Elle ne leur importe pas. Le cosmos utérin, avec ses vibrations, ses murmures et sa musique spectrale leur suffit. Ils flottent ensemble, bercés par les mouvements des talons fuchsia, socles inconnus de leur petite existence. Sur cette image accrochée deux fois sur notre nuage, nous irradiions une innocence aveuglante.

Sous nos yeux, un énorme champ d'acier et de verre refuse de plier sous le souffle du

vent. De larges rubans de béton s'élancent vers le silence de l'altitude. Entre eux, une chorégraphie de lumières vertes, rouges et jaunes se produit à chaque nuit, en harmonie parfaite avec les longs filaments néon qui se faufilent entre les cages de verre.

À chaque année, une nouvelle pousse de ciment fait éclater le sol et s'élanche vers les nuages, tentant de rattraper les autres, étage par étage, fenêtre par fenêtre, centimètre par centimètre. Devant ces gratte-ciels sur pilotis, la montagne devenue colline se fait de plus en plus petite. Quand le soleil du matin éclaire la ville, les rayons rebondissent dans les fenêtres et nous transpercent la rétine. Cela nous rappelle que la ville n'existe pas en vase clos, qu'elle est posée sur une bulle bleue entourée de forêts et de mer et que le soleil éclaire tout sans distinction. La lumière n'appartient pas à la ville même si celle-ci cherche à la retenir le soir, désespérément, dans ses tubes néon et ses lampadaires en série. L'air frais mêlé aux odeurs des égouts nous rappelle aussi que la rosée ne se pose nulle part ici. Elle reste suspendue dans l'air, à peine perceptible sur la peau des passants qui s'entassent sur les coins de trottoirs et attendent le signal pour traverser les grandes artères.

Nous aimons le lever du soleil. Nous essayons toujours d'arriver vers cette heure au travail pour ne rien rater du spectacle de la lumière. Lentement, les lueurs de la nuit s'éteignent une à une et nous devinons le crépitement du soleil dans le pli de l'horizon. C'est le moment que nous préférons : celui où il ne fait ni jour, ni nuit, où les ombres sont longues et les façades des édifices, mandarine, une couleur brûlante qui crée l'illusion que la lumière émane directement du bâtiment. La façade ouest demeure noire, mystérieuse, insondable. Ce qui nous fascine surtout, c'est de suivre l'évolution de ce changement qui a lieu si vite, mais qui reste insaisissable. La vague de lumière rampe et glisse entre les immeubles, lèche les cheminées et s'enroule autour des viaducs. À chaque matin, nous tentons d'identifier l'instant

précis où il se met à « faire jour ». À chaque matin, cette ambition s'échappe avec l'aube.

Nous sommes le plus souvent dos au soleil pour éviter d'être aveuglée par les rayons. Nous ne voyons donc pas le lever du soleil lui-même, mais plutôt son *effet*. Au tout début de la matinée, alors que nous préparons nos outils, les bâtiments sont sombres, approximatifs. À mesure que la cité s'illumine, les détails des façades éclatent : un bureau en désordre; une piscine bleu ciel; un logo canari. Le mystère de la nuit s'évapore, laissant derrière lui un arc-en-ciel de couleurs urbaines.

Quand nous étions petite, notre père surveillait de près les nouvelles constructions. Les chantiers l'attiraient. Il semblait savoir qu'un nouveau bâtiment allait voir le jour avant même que les palissades aient été montées ou que les premières pelleteuses aient envahi le site. Nous trouvions normale, petite, qu'il soit au courant de ces nouveaux développements, mais aujourd'hui, cela nous apparaît étrange. Parfois, il nous arrive de croire qu'il savait capter les tremblements des nouveaux échafaudages par la plante de ses pieds.

Quand un édifice était en construction, notre père nous amenait régulièrement au chantier à l'aube. Il nous soulevait par les aisselles, nous déposait sur sa hanche et nous tenait juste sous les fesses pendant que nous regardions depuis le trottoir par les trous de la palissade. Il nous expliquait le ballet des pelleteuses et des grues avec la patience d'un pianiste jouant une nouvelle pièce. Un jour, nous sommes arrivés alors que les travailleurs perçaient un motif régulier de trous dans le sol. Notre père nous a expliqué que les marteau-piqueurs foraient de petits puits pour y déposer des bâtons de dynamite qui, en explosant, feraient voler en éclats la roche qui gardait jalousement sa place.

Pendant qu'il énumérait les couches de sédiments qui se trouvaient sous nos pieds, il

nous semblait que sa barbe reproduisait la constellation de trous que nous voyions de l'autre côté de la palissade. Une série de petits points noirs cherchaient à percer sa peau humide, rugueuse et grisâtre. Son menton était luisant. Ses sourcils hirsutes s'animaient au rythme des explications. Nous n'avions pas encore de mots pour décrire le sentiment de sécurité qui nous enveloppait à ce moment, suspendue au-dessus du trottoir sous les grues gigantesques. Même les sifflets qui nous avertissaient des explosions imminentes ne nous faisaient pas trembler.

Aujourd'hui, nous sommes encore suspendue entre ciel et terre grâce à notre père, mais notre univers a pivoté. Notre regard de petite fille était toujours tourné vers les cieux, alors que nos yeux adultes ont appris, avec le temps, à apprivoiser la vue en plongée.

Le soleil s'est discrètement levé dans le silence de la matinée. Nous nous tournons vers la fenêtre devant nous. Le bruit de la ville reste collé à l'asphalte et seules quelques sirènes de camions de pompiers réussissent à s'élever vers nous. Sous nos pieds, les voitures ressemblent à des jouets et les rares arbres, à des figurines de plastique. Les petits humains pressés qui se promènent sont faits de pâte à modeler. Ici, nous sommes le seul être vivant, accroché à plusieurs centaines de mètres d'altitude sur une façade de vitre qui reflète l'humeur du ciel. Si nous regardons en bas, nous perdons tout sens de la perspective. L'univers nous apparaît terriblement plat.

À cette hauteur, nous comptons sur la gravité à chaque seconde de notre travail. Elle va de haut en bas. Jamais de droite à gauche, jamais en diagonale, jamais de bas en haut. Nous aimons pouvoir compter sur elle. Ce que nous redoutons par-dessus tout, ce sont les vents et leur imprévisibilité. Nous les surveillons. Avec les années, notre peau s'est dotée de

petits émetteurs qui savent nous prévenir des soubresauts de l'air. Au premier signe de tempête, nous remontons jusqu'au toit, rangeons notre équipement et rentrons à la maison avant que le béton ne se couvre de petits pois noirs, de plus en plus nombreux, jusqu'à reproduire le son d'une foule qui applaudit.

Quand nous étions petite, notre père était propriétaire d'une compagnie de nettoyage de vitres, la plus respectée de Ravnik. Il nous disait que nous devons apprendre les rudiments de la profession pour pouvoir prendre sa place plus tard. Tous les samedis matin, il nous enseignait l'art du nettoyage de fenêtres et de miroirs. Pour lui, le secret d'un esprit clair résidait dans la propreté des fenêtres de son logement. La première étape consistait à rassembler nos outils : un racloir, deux linges propres, une chaudière, du savon à vaisselle. Sitôt levée le matin, en pantoufles d'extra-terrestre et pyjama d'astronaute, nous alignions tous ces objets sur la table à café du salon. Ensuite, après le déjeuner, notre père nous demandait de remplir le seau d'eau chaude dans la baignoire et nous aidait à l'apporter à l'avant de la maison, devant la géante baie vitrée du salon.

« La clarté, la clarté, ma goélette, c'est qu'il y a de plus important, » répétait-il en trempant sa brosse-éponge dans l'eau savonneuse. La première fois qu'il nous a montré comment nettoyer les vitres, il nous a demandé de regarder de l'autre côté de la fenêtre du salon et de lui décrire ce que nous voyions. Du haut de nos sept ans, nous avons baragouiné des mots simples.

Ensuite, il nous a dit d'arrêter de regarder au loin et d'examiner la vitre. Nous n'avons pas compris tout de suite. Quand il nous expliquait quelque chose, il nous donnait toujours l'impression de diriger ses mots au-dessus de notre tête, à quelques centimètres de notre cuir

chevelu. Ils étaient atteignables, mais juste un peu hors de portée. Nous avons pris l'habitude de marcher sur la pointe des pieds pour ne rien rater de ses discours. Nous avons relevé les talons dans l'espoir de mieux saisir ce qu'il disait, ce qui nous a obligée à poser les mains sur la fenêtre pour garder notre équilibre. Il nous a répété de regarder la vitre.

Alors, tout s'est déroulé très rapidement : notre regard a pour ainsi dire *reculé* sans que nous n'ayons bougé d'un pouce, comme s'il était indépendant de notre corps et qu'il avait décidé de nous bousculer, comme s'il se trouvait sur des roulettes et que quelqu'un ou quelque chose l'avait poussé vers nous et qu'il s'était fracassé sur la surface transparente qui se trouvait devant nous. Notre univers s'est agrandi d'un coup, comme si des vannes quelque part s'étaient ouvertes et une explosion de détails nous a assailli. Nous étions si surprise de cette attaque sur nos sens que nous avons arrêté de respirer. À sept ans, nous n'avions toujours pas assez de mots pour expliquer ce que nous venions de comprendre, même s'il ne s'agissait encore que d'une vague intuition. « Maintenant, que vois-tu ? » a demandé notre père. Deux couches de poussière et de saletés étaient suspendues dans notre champ de vision; l'une collée à la vitre à l'extérieur de l'édifice, l'autre à l'intérieur. Entre les taches d'eau et les flocons de poussière, la fille dans les fenêtres et moi nous regardions, ahurie.

Sur le nuage que nous partageons, une idée venait de s'accrocher. Une idée floue, encore approximative. Peut-être que l'émotion ne s'était pas encore transformée en idée. Peut-être qu'il ne s'agissait alors que d'une intuition, ou même de l'ombre d'une intuition. Un léger serrement de la cage thoracique. Cette ombre viendrait plus tard à se matérialiser en certitude, tapie quelque part dans notre vision périphérique. Mais pour l'instant, debout sur la pointe des pieds, les deux mains à plat sur la fenêtre, nous venions de tremper un bout de l'orteil dans de nouvelles pensées. L'univers, nous chuchotait cette ombre, est infiniment

vaste. Et l'ombre poursuivait : pas tellement parce qu'il est grand, oh non, mais surtout parce qu'il est indubitablement, profondément, colossalement, petit.

J'ai grandi accompagnée. Deux bébés sont sortis du ventre de la dame fuchsia : un gris et un rose. Quand j'ai vu la fille dans les fenêtres pour la première fois, je me suis dit que ma jumelle grise avait tout simplement atterri ailleurs, et que la dame fuchsia était allée la retrouver. Devant ces larges vitrines et ces baies vitrées, chacun de mes mouvements était imité. La fille dans les fenêtres me souriait, lavait à gauche, lavait à droite et j'ai pris l'habitude de l'imaginer qui habitait un autre monde presque identique au mien, mais légèrement décalé. Quand je ramassais mon racloir et mon seau à la fin de la journée, je l'imaginai, elle, retourner à la maison mettre ses pantoufles d'astronaute. Elle était toujours avec moi et j'étais toujours avec elle. Accompagnée.

J'ai ainsi pris l'habitude de penser que tout ce que je faisais était reproduit, quelque part. Comme les répliques de tremblement de terre, lorsque les plaques tectoniques ancestrales s'ajustent le long de la ligne de faille. J'ai l'intuition que ces répliques se multiplient à l'infini. Que ces vibrations, de plus en plus petites, vont cogner timidement aux limites de l'univers.

Dans la ville de Ravnik, le plus haut bâtiment était une tour en spirale, fierté des autorités municipales. Il nous fallait six mois pour en nettoyer toutes les vitres. Nous commençons en haut, puis nous descendions tranquillement. Une fois les grandes baies vitrées du rez-de-chaussée nettoyées, nous remontions au sommet. Si chacun de nos déplacements avait laissé un fil de soie, l'édifice serait aujourd'hui enveloppé d'une large

toile d'araignée, délicate et perlée.

Il y a longtemps, nous faisons partie d'une équipe qui se baladait de bâtiment en bâtiment pour nettoyer les fenêtres. Les travailleurs vieillissaient, puis prenaient leur retraite du monde des airs si vite que nous venions à les confondre tous. Leurs traits ne se précisaient jamais. Nous en avons eu assez de cette rotation infernale. Notre patron déteste laisser un laveur de vitres seul à l'ouvrage, mais il déteste encore plus les complications. C'est un homme essoufflé de nature. Nous lui avons présenté notre proposition, celle de nous occuper seule du plus haut bâtiment de Ravnik, puis nous nous sommes stationnée à son bureau. Nous avons accueilli chacune de ses réticences comme un viaduc fait face au vent. Inflexible. Notre patron-bambou a dû plier.

Dans le train aérien, les gens ont le regard morne. Nous nous dirigeons vers chaque usager et leur tendons un bonbon dur coloré, enveloppé dans un emballage transparent. Les bonbons ajoutent des bulles de couleur au paysage gris. Nous distribuons deux friandises à tous ceux qui se trouvent dans la première moitié de la voiture. Nous travaillons vite afin de terminer avant le prochain arrêt. Dans les fenêtres, des silhouettes d'édifices se succèdent. Quelqu'un écoute la radio sans ses écouteurs, et les voix éraillées des animateurs se répandent dans le wagon. « *The drugs get better, and the markets become bigger.* » « *Yes*, lui répond l'autre voix, *we call it the lifestyle-improvement market.* » La lumière fluorescente du train ne vacille jamais. Une voix robotique annonce le prochain arrêt alors que nous refaisons le tour des usagers pour reprendre soit les bonbons, soit une pièce argentée que nous déposons dans notre sac en bandoulière. Les portes s'ouvrent. Nous nous dirigeons vers notre dernier client, un petit garçon avec une explosion de cheveux noirs sur la tête qui promène déjà les

deux bonbons d'une joue à l'autre. Il lève les yeux vers nous. Il a un œil vert et un œil gris et il tient une figurine de Spider-Man dans sa main gauche. En gardant son regard vissé sur le nôtre, il envoie valser les emballages de bonbons transparents sur le plancher sale, puis quitte prestement la voiture. Nous baissions notre main qui était tendue. Nous sortons notre petit carnet et traçons deux lignes sur la page 56 intitulée « pertes ». Au loin, sur la rampe, le garçon s'est déjà évaporé.

Rentrée à la maison, nous enlevons nos bottes, lançons notre manteau sur une chaise et appuyons sur le bouton du répondeur. Nous ne donnons jamais notre numéro de téléphone cellulaire à quelqu'un qui aurait la fantaisie de nous téléphoner sans avertir.

La voix de notre patron, dont les phrases ressemblent toujours à un seul long mot, retentit dans l'appartement : « *heycoralieit'sjosephcanyoucallmebackthanks* ». Nous ouvrons la porte du frigo, prenons un bâton de céleri mou, le trempons tant bien que mal dans le pot de beurre d'arachide resté ouvert sur le comptoir. Le légume dans la bouche, nous vérifions ce qui se trouve dans notre lecteur CD, puis nous appuyons sur *play*. Les vibrations de la musique emplissent la pièce, transformant l'espace en plage sombre et mystérieuse. Au loin dans notre tête, le ciel explose d'orange et d'indigo.

Nous nous dirigeons vers la porte patio et sortons à l'extérieur. Sur la terrasse, les plantes carnivores nous offrent leur bouquet d'arômes épicés. Sous nos pieds, le géant gratte-ciel est solide. Nous nous étendons dans le hamac le plus haut de la ville de Ravnik et nous berçons dans la fraîcheur du soir.

Quelques semaines plus tard, nous arrivons comme d'habitude à l'aube au travail. À

côté de la porte de garage où nous entrons habituellement, un jeune homme est accroupi, la casquette descendue sur son visage comme s'il faisait la sieste. Les lumières néon du garage souterrain bourdonnent alors que nos talons claquent sur l'asphalte usée. Ses espadrilles à lui sont molles, dégoulinantes de boue et d'algues séchées. Le bas de ses jeans est effiloché, comme s'il portait la même paire trop longue depuis des années. Une bague épaisse enserre son pouce gauche. Il lève les yeux, enlève sa casquette. Sur sa tête, une explosion de cheveux noirs cache un œil gris, un œil vert.

Un rêve récurrent nous hante.

Sur un écran, des images en noir et blanc s'agitent. De douces courbes grises et blanches tanguent sur un arrière-plan noir et laissent deviner tantôt la forme d'un crâne, tantôt de petits doigts palmés. Les changements sont saccadés, comme ceux d'un film de l'ancien temps qui roule à seize images par seconde. Un rythme inaudible mène la danse des lignes. La femme couchée sur le lit d'hôpital se surprend à régler sa respiration sur cette cadence profonde, naturelle, évidente. Elle ralentit son souffle alors que l'air froid hérissé les poils dorés sur son ventre.

La technicienne a le front plissé des inquiétudes de mille patients différents. Elle prend la chemise jaune pâle qui se trouve au pied du lit d'hôpital, l'ouvre, consulte la feuille de papier qui s'y trouve, puis reprend sa place aux côtés de la jeune femme dont le chandail est relevé jusque sous la courbe des seins. Les ongles fuchsia de la patiente serrent les barres métalliques du lit. Son ventre blanc recouvert d'un gel bleuté monte et descend au rythme de sa respiration. « *Something wrong?* » demande-t-elle.

« *Are you Coralie?* » demande le jeune homme accroupi près de l'ascenseur. Nous remarquons son tee-shirt usé de Spiderman.

Le message laissé sur notre boîte vocale quelques semaines plus tôt joue tout à coup dans notre oreille, comme si quelqu'un avait enclenché notre magnétophone intérieur : « *heycoralieitsjosephcanyoucallmebackthanks.* » Notre tête nous semble tout à coup très, très lourde. « *Hey, nice to meet you. Uh, Joseph sent me.* »

Nous entrons dans l'ascenseur et appuyons sur le bouton du dernier étage. L'Explosion se presse pour entrer avant que les portes ne se referment.

— *Joseph sent me to... work with you.*

— *Did you follow the security course?*

— *What security course?*

Nous sentons le petit duvet doré sur nos joues se hérissier. Nos oreilles rouspètent, se bloquent, se cambrent, comme à chaque fois que nous montons au dernier étage. Nous avalons pour rétablir l'équilibre dans notre tête, puis l'ascenseur s'immobilise. Nous sortons dans le corridor.

— *Just kidding. Of course I did. Joseph's my cousin. He said the insurance company doesn't want you up here on your own anymore. He's been trying to reach you for weeks.*

Nous ignorons son commentaire et ouvrons la porte.

—

Sur le toit, l'Explosion ressemble à une araignée sauteuse. Pendant que nous nous affairons à vérifier l'équipement, il sautille vers les nuages. En approchant du bord du toit, il s'arrête brusquement, les épaules tendues.

— *Er, I will need a little refresher on the security rules. That security class was a major downer, and I might've been, you know... kind of high.*

L'Explosion nous fait un clin d'œil. La fille dans les fenêtres lève les yeux au ciel. Nous tendons le nécessaire à notre nouveau collègue : un casque de plastique dur muni d'une lampe frontale, un harnais, des cordes.

— *Take your hoodie off. That could strangle you.*

— *Ok, boss! Got it.*

Nous enfilons nos harnais, ajustons nos câbles, les attachons aux ancrs plantées au sol. L'Explosion a cessé de parler et de sautiller. Il s'approche du bord, en glissant ses pieds à petits coups sur le plancher. Ses épaules se rapprochent de ses oreilles. Il se passe et se repasse la main dans les cheveux.

—

La première fois que nous avons été suspendue entre ciel et terre à plusieurs centaines de mètres d'altitude, la fille dans les fenêtres a vomi. Une belle traînée de purée orange et ocre s'est déversée sur les dix étages sous nos pieds.

Ce jour-là en sortant sur le toit, nous avons été accueillie par une nuée d'éphémères. Nous avons tendu la main devant nous et l'un des insectes ailés est venu s'y poser. Nous nous souvenons de ses yeux d'extraterrestres, de sa nervosité, de ses ailes argentées. Sa longue queue se terminait par une longue antenne foncée. Une petite tache sombre et poilue ornait le bout de ses ailes. En quelques secondes, notre père et nous étions couverts de la tête aux pieds. Notre père avait l'air d'une créature étrange, les bras envahis de ces petites ailes en mouvement. Il y en avait sur ses lunettes, sur son front, dans son cou, sur ses joues râpeuses.

Des années plus tard, alors que nous regardions la télévision pendant une nuit

d'insomnie, nous sommes tombée sur un documentaire sur les mannes. Dans la pénombre, le visage éclairé de la seule lumière de l'écran, nous avons appris que les mannes étaient apparues il y a plus de 300 millions d'années, ce qui faisait d'elles les plus anciens insectes ailés encore en existence. Des vestiges d'une ère où les premiers grands arbres perçaient la croûte terrestre, escaladant l'atmosphère humide, branche par branche, feuille par feuille, centimètre par centimètre. Des amphibiens et de petits reptiles commençaient tout juste à explorer ce qui deviendrait l'Amérique, passant de longues heures étendus dans la chaleur du soleil. Les plaques tectoniques s'affrontaient et les chaînes de montagnes commençaient à s'élever vers les nuages. Parmi tous ces changements, les éphémères faisaient exactement ce qu'elles faisaient ce jour-là sur le toit de l'édifice : elles se rassemblaient en nuages de millions d'individus et, le temps d'une journée, elles fourmillaient, se reproduisaient, virevoltaient parmi les fougères. Au crépuscule, les femelles allaient déposer leurs œufs dans les étangs avant de s'éteindre. Depuis des millénaires, les insectes ailés les plus anciens de la Terre ne vivent qu'une journée. Étendue sur le divan, la télécommande à la main, nous nous sommes dit que le temps ne devait pas avoir la même consistance pour eux.

Sur le toit, notre père tentait de nous rassurer. La peur, cette petite créature aux griffes acérées, s'était pendue à notre gorge. Quand nous avons regardé au-delà du bord de l'édifice, le sol s'est tout à coup transformé en ciel et nous avons perdu tout repère. Les axes normaux de notre champ de vision tournoyaient, recouverts de petites créatures ailées. Nous nous accrochions à notre père. Les longues lignes qui formaient le bâtiment se précipitaient vers un point de fuite situé plusieurs centaines de mètres plus bas. La fille dans les fenêtres sentait très violemment l'appel du vide. Ses yeux s'étaient agrandis et elle avait les sourcils remontés jusqu'au milieu du front.

Sous nos pieds, le labyrinthe urbain semblait grouiller plus que d'habitude. Nous trouvions étrange que son vacarme ne parvienne pas jusqu'à nous. Nous n'entendions que le bruissement des ailes des mannes. « Ce ne sera pas long. Elles ne restent jamais longtemps. Attends un peu », a dit notre père. Nous nous sommes éloignée du bord de l'édifice et nous sommes restée debout, les bras étendus, les paupières closes, tentant de nous habituer à notre nouvel environnement en hauteur. Les insectes nous chatouillaient les oreilles et les biceps.

Nous nous rappelons l'effort que nous avons dû faire pour forcer notre esprit à penser à autre chose qu'aux vingt étages de chute libre qui nous séparaient de l'asphalte humide. C'était un peu comme essayer de faire entrer un cube dans un trou de forme triangulaire. Alors, je me suis dit que la peur appartenait à la fille dans les fenêtres. Une image de la vue en plongée était imprimée sur ses paupières. La panique lui remontait dans la gorge à la pensée des petites rues en quadrillé. Elle a ouvert les yeux à demi, puis, l'appel du vide lui a donné l'impression que son estomac allait se virer à l'envers à l'intérieur même de notre abdomen.

Graduellement, le nuage d'insectes millénaires s'est aminci. Les éphémères sont allés virevolter au-dessus du prochain gratte-ciel et nous avons baissé les bras. Notre père nous a tendu notre harnais et la fille dans les fenêtres a senti son ventre prendre le chemin de sa gorge.

L'Explosion a lui aussi l'air de quelqu'un dont les entrailles veulent remonter vers sa gorge. En nouant ses câbles, nous remarquons que ses yeux clignent à une vitesse furieuse, ce qui nous rappelle les ailes des éphémères. Ses lèvres serrées laissent à peine échapper sa question : « *You know what you're doing, right? Joseph said you'd been doing this for a long*

time. » Nous ne répondons pas, mais hochons de la tête. Il expire bruyamment. La fille dans les fenêtres lève à nouveau les yeux au ciel. « *Also, he said he pays you a salary from another era, whatever that means, which is why he keeps you on instead of replacing you with machines. I'm in a bad place, so he hired me too. How much does he pay you? I mean, I just wanna make sure he's not screw—* » Nous tirons sur le câble pour en vérifier la solidité, ce qui a pour effet de faire sursauter l'Explosion. Puis, nous nous dirigeons vers la porte. Nous l'entendons s'époumoner : « *Hey, where are you going?* » La porte se referme avec fracas. Le silence emplit nos narines. Nous mettons quelques gouttes de savon à vaisselle dans deux chaudières, puis les remplissons d'eau. Nous prenons deux brosses-éponges, deux guenilles et deux carabiniers et rouvrons la porte qui mène vers le toit. Le vent reprend sa place dans notre paysage audio. « *Man, I thought you were leaving me here as a sort of hazing ritual!* » L'Explosion se repasse la main dans les cheveux en jetant un coup d'œil à la métropole sous nos pieds. La fille dans les fenêtres sourit. « *Nah, I don't have that kind of sense of humour, dude.* »

—

Pendant que l'Explosion tremblote sur le toit d'un gratte-ciel, plus bas, dans le parc, les tambours et tam-tams résonnent en permanence. Le cœur de la ville s'y trouve. Il grossit, puis rapetisse, se gonflant de musiciens puis les expirant vers les quartiers de la ville. Le rythme que suivent les résidents de Ravnik, des basses ruelles aux cimes des gratte-ciels, normalement inaudible, prend forme ici. Les ondes dégagées par la foule musicienne, de forme circulaire, grossissent jusqu'à aller taquiner l'oreille d'une caissière au collier de coquillage. Elle tambourine des doigts au rythme secret des tams-tams. L'Explosion et la jeune fille se balancent aussi très légèrement au son de la musique, mais ils ne se rendent

compte de rien.

—

L'Explosion enjambe la petite palissade. Il est très concentré. Ses doigts agrippent le bord du garde-fou. « *Good. Now lean back.* » Il laisse aller un peu son poids au-dessus du vide, puis semble changer d'idée et revient vers nous. Ses doigts sont toujours fermement agrippés. « *I don't know about this.* » La fille dans les fenêtres est bien amusée. « *Just sit back into your harness, you're all tied up. Nothing will happen.* » Tous ses muscles de cou sont tendus. Un tic nerveux apparaît en-dessous de son œil gauche. Il regarde en bas et s'agrippe de plus belle. « *My mouth is so dry, man.* » Il ferme les yeux, puis se laisse aller vers l'arrière. Tout à coup, ses yeux s'ouvrent en panique et un son animal sort de sa gorge alors qu'il descend brusquement de quelques centimètres vers le bas. La fille dans les fenêtres sourit un peu trop. « *All right, you're fine. Here's your bucket.* » Nous lui tendons son équipement, qui est également accroché à son harnais. « *Don't forget: you drop your brush, you kill someone.* » Puis, nous franchissons nous aussi le bord de l'édifice pour nous installer à côté de lui, suspendue au-dessus de plusieurs tonnes d'oxygène humide. Il ne bouge pas d'un pouce et tient sa brosse si fort que ses jointures en sont blanches.

— *Just kidding, dude. We tie our brushes to our waist. That's the first rule. Never bring anything unattached with you. No phone, no snacks, no CD players.*

— *What's a CD player?*

La fille dans les fenêtres ignore sa question parce qu'elle s'est déjà mise à travailler.

—

Le deuxième jour de travail de l'Explosion, nous arrivons à la porte du garage à la même heure que d'habitude. Il y est, sans veste à capuchon cette fois. Il nous tend un café

dans une tasse de papier.

— *Thought you'd like one.*

— *I don't drink coffee.*

— *Oh, ok. No biggie. More for me, then.*

Un petit moustique nous dérange dans la poitrine. Le temps semble s'étirer pendant que nous hésitons devant la porte de l'ascenseur. Il nous regarde.

— *Thanks, though.*

Et nous nous dépêchons d'entrer dans l'ascenseur.

—

Ce soir-là, nous décidons de rentrer à pied sur les passerelles. À Ravnik, d'anciennes voies ferrées qui serpentent dans la haute et la basse ville ont été converties en voies piétonnes. Pour les emprunter, nous devons passer par la gare de train aérien où notre père lavait autrefois toutes les vitres. Une femme hante les rames dans cette gare. Nous la connaissons depuis que nous sommes toute petite, mais elle n'a pas l'air d'avoir vieilli. Une tache de naissance écarlate occupe la moitié de son visage et son regard semble flotter juste un peu devant nous. « *I just love watching the trains go by* », nous dit-elle toujours d'une voix aérienne. Elle connaît tous les horaires des trains. Quand elle parle, on dirait qu'elle n'est pas branchée sur l'univers qui l'entoure, qu'elle communique d'un monde lointain et qu'elle n'est qu'un hologramme. Nous lui sourions toujours. Nous ne sourions à personne d'autre. Nous sommes attachée à elle. Elle fait partie de notre paysage depuis toujours.

En marchant sur la voie piétonne, nous croisons des centaines de personnes que nous ne voyons pas véritablement. La structure d'acier tremble quand des trains aériens de marchandises passent sous nos pieds. Au-dessus de nos têtes, des avions déchirent le ciel en

emportant avec eux des centaines de passagers. Parfois, il nous arrive d'avoir le vertige d'être entourée de *tant de gens*.

Nous nous appuyons sur la balustrade de la passerelle. Au loin, les vagues frisent avant de se précipiter vers la berge. Cette musique saline nous rappelle nos après-midis à la plage avant que l'eau ne soit contaminée, le contraste du sable brûlant sous nos fesses et de la fraîcheur de l'eau entre nos orteils. Le moment en soirée où d'un seul coup, l'équilibre est inversé et l'eau devient plus chaude que l'air.

Sur la passerelle, deux cercles de lumière clignotent sous nos pieds et convertissent notre énergie cinétique en électricité. Des filaments électriques courent dans les câbles et s'unissent aux milliers de pas qui tambourinent sur la passerelle. Certains s'envolent vers les villas des nuages, vers les quartiers aisés perchés sur la montagne, là où les plantes tropicales envahissent les jardins et où les géantes fleurs colorées ressemblent à des œuvres en papier de soie. Les petits chocs électriques créés par notre corps se terminent dans les écrans intelligents qui accueillent les images des plus récents grands changements. D'autres étincelles coulent vers les bas-fonds de la ville, se terminant dans un vieux grille-pain usagé. Un vieillard aux yeux pochés tartine ses rôties d'une confiture d'une autre époque. D'autres filaments électriques se dirigent tout droit vers le centre de la ville, enfin, notre centre, vers le répondeur en plastique fendu qui n'abrite aucun message.

Une fois rentrée à la maison, sur notre terrasse qui surplombe la ville, nous examinons les plantes. Notre plan de jade a fait de nouvelles pousses. Elles ressemblent en tous points à la plante-mère, mais elles sont minuscules. Nous pouvons à peine apercevoir leurs petites feuilles rondes. Si nous faisons glisser notre perspective, la recadrons, poussons notre regard

vers l'avant, faisons une mise au point en macro, nous arrivons à imaginer que la nouvelle pousse est en fait la plante-mère dans un monde de géants.

REW vers notre cours d'écologie au secondaire. *Stop. Play.* Sur un cahier Hilroy ligné, entre deux dessins de méduses et des messages d'une amie, se trouvait une note que nous avons encadrée et surlignée, tant elle nous avait remuée : *Fractal = natural phenomenon or mathematical set that exhibits a repeating pattern that displays at every scale. Expanding symmetry. Ex. Ferns, roots, clouds, mountain ranges.*

Cette note est restée accrochée sur notre nuage parmi les pensées qui nous troublent. Le professeur nous avait expliqué, les yeux éteints, que les racines des arbres étaient de nature fractale. Il nous avait montré qu'une branche de fougère était la réplique miniature de l'ensemble de la plante. Le plus petit élément, multiplié à l'infini, formait la plante finale. Une branche dans une branche dans une branche dans une branche.

Nos alvéoles pulmonaires, les nuages, les plumes d'oiseaux, la structure de la foudre et les vagues scélérates : toutes des formes fractales. Une pochette de pensées jusque-là inconnues venait de s'ouvrir à nous. À côté de notre bureau, sur le mur, se trouvait une carte jaunie du réseau hydrographique du pays. L'eau jaillissait de sources fraîches pour déferler dans les rivières, puis rejoindre l'océan. Le réseau délavé ressemblait à de profondes racines violettes.

FF. Stop. Play. Dans le cours d'écologie, nous avons appris que la composition de notre sang ressemble à celle de l'océan. Dans nos veines circule une substance salée, oxygénée, constamment renouvelée et constellée de minéraux semblables à ceux qui se trouvent dans le Pacifique. Assise à notre pupitre couvert de graffitis, nous avons cessé d'écouter le professeur, qui était passé à un autre sujet. Sa voix s'était doucement éteinte, les

voiles de notre cerveau s'étaient levées. En regardant par la fenêtre, nous avons scruté les nuages, ces chaînes de montagnes aériennes, et nous avons eu le sentiment qu'il était possible – peut-être – de mettre de l'ordre dans le monde qui nous entourait.

Nous nous sommes mise à remarquer des structures fractales partout : dans la musique, les lilas, le grain du bois, la salicorne. Nous avons eu l'impression à chaque fois de découvrir quelque chose de caché, de secret, presque de commettre une impudeur en regardant les choses de *si près*. Nous étions fascinée par ces oasis d'ordre dans le désordre du monde. Chercher la partie qui ressemble au tout, notre obsession.

Je me suis amusée à penser que la fille dans les fenêtres et moi étions comme deux branches d'un arbre. Identiques, à peu près à la même échelle. Mais à quel tout ressemblions-nous ?

—

Le troisième jour de travail de l'Explosion, nous arrivons à la porte du garage en secouant notre parapluie pour l'égoutter. Il y est, accroupi sur le béton humide, le bas de ses jeans toujours un peu mouillé. Il sourit et nous tend une tasse de papier.

— *Do you like green tea?*

— *Um, no. It makes my stomach burn.*

— *All right, you sensitive flower. It'll be mine then.*

Il appuie sur le bouton de l'ascenseur, les portes s'ouvrent et il entre dans la boîte métallique en sifflotant. La fille dans les fenêtres, dont l'image a été fendue en deux lorsque les portes métalliques se sont ouvertes, est désarçonnée.

—

Dans le parc aux djembés, un homme à la peau de cuir tient un assemblage étrange

d'objets métalliques. Un bouquet de tuyaux de plomberie, des boîtes de café, de casseroles et de clochettes à bicyclette s'agite sous ses baguettes chinoises jusqu'à ce que l'on ne sache plus s'il joue de son instrument ou si son instrument se joue de lui. À intervalles réguliers, il s'arrête et s'essuie le front avec une guenille qu'il garde accrochée à sa ceinture. Il mange un hot-dog. Les yeux toujours mi-clos, il arrache l'épais ruban adhésif qui tient tous les éléments de son bouquet musical en place. Si le ruban résiste, il lance son arsenal au sol, saute dessus, le cogne sur l'asphalte. Les gens autour de lui ne le remarquent plus. Parfois, il se coupe sur le rebord de la boîte à café. Des gouttes de sang constellent sa cuisse. Une fois les éléments séparés, il réinvente son arrangement. Il place la sonnette de bicyclette à ses pieds, la casserole près de son épaule, les tuyaux de plomberie alignés. Ou la sonnette à son oreille, la chaudière sous ses fesses, la casserole à ses pieds. Puis, il recolle méticuleusement toutes les parties de son instrument. Quand il se remet à jouer, sa cadence a changé.

Un deuxième rêve récurrent nous hante. À chaque fois, au milieu de la nuit, alors que nous sommes étendue sur notre lit à la cime du gratte-ciel, le rêve se dessine doucement, projeté sur nos paupières fermées. Dans un univers flou, une femme nous assoit sur le banc arrière d'une voiture. Elle atterrit sur le banc avant, grande, élancée, pressée. Elle ouvre son miroir de courtoisie et applique du rouge à lèvres fuchsia à petits coups rapides.

Pendant qu'elle se maquille, mon regard est fixé sur le miroir du côté droit de la voiture. La fille dans les fenêtres, debout derrière la voiture, m'envoie la main. Cheveux sauvages, taches de rousseur, nez rose. Nous faisons un concours de grimaces. Notre spécialité dans ce rêve est la grimace de nain. J'appuie sur mon nez pour en étirer les narines vers le haut et me transformer en petit gnome de la forêt. La fille dans les fenêtres étire sa

bouche en un sourire à l'envers, demi-lune de rigolade. Dans le miroir, je ne vois que la moitié de son corps. L'autre partie de son être est cachée derrière l'aile de la voiture. Une jambe, un bras, une main, une oreille, un œil. Pendant ce temps, maman appuie ses lèvres l'une contre l'autre, démarre la voiture, pose son bras droit derrière le siège du passager, regarde vers l'arrière comme un automate et se met à reculer. Le sourcil de la fille dans les fenêtres sursaute de surprise.

Je m'époumone en sommant maman d'arrêter, elle appuie sur les freins et nos corps sont projetés vers l'avant. Je vois les lèvres peintes de ma mère trembler. En colère, tendue, sa phrase rude comme du papier sablé. Je fixe le miroir de toutes mes forces. Elle a disparu. Elle est tombée derrière la voiture. Elle ne fait plus la grimace. Je concentre toutes mes pensées sur le miroir. Lève-toi. Lève-toi. Lève-toi!ève-toi!ève-toi!ève-toi!ève-toi!ève-toi—

Tout à coup, son front se pointe au bord du miroir, son œil, son aile de nez, sa joue rose, sa demi-lèvre humide, son demi-menton pointu, son épaule. Nous poussons un soupir de soulagement. « T'as presque écrasé la fille dans les fenêtres, maman ! ». Maman tremble. « Tu peux y aller, elle s'est relevée. » Avec une grande inspiration de maman et un sursaut du moteur, la voiture quitte l'entrée. Je regarde la fille dans les fenêtres me saluer de la galerie, les cheveux en bataille.

Elle rapetisse dans le pare-brise arrière. Puis, elle s'éteint comme une luciole et nous nous réveillons.

—

Sur le plus haut bâtiment de Ravnik, deux petites bestioles vont et viennent d'étage en étage. L'une des créatures est beaucoup plus rapide que l'autre.

— *So how come you never crack a smile?*

— *None of your business.*

— *Oh, come on, don't be such a grump.*

Nous arrêtons de glisser notre raclor sur la douce surface transparente. La fille dans les fenêtres et moi nous regardons. Nous sentons de petites gouttelettes d'eau savonneuse sur notre front.

— *Hey! What are you doing? Stop it!*

— *Not until you stop being a grump, grumpo.*

La fille dans les fenêtres cache sa demi-lune de sourire.

—

Nous ne descendons plus au rez-de-chaussée de Ravnik. Depuis les grands changements, le sous-sol de la métropole est devenu boueux, humide, moisi. Le centre d'achat souterrain où notre grand-père était cordonnier est maintenant abandonné. Des squatteurs s'y sont incrustés, comme des mollusques qui s'accrochent aux carcasses de bateaux naufragés. La mer reprend de temps en temps ses droits sur la ville et monte tranquillement, tel un crocodile, vers le monde des humains. Quand cela se produit, une marée de personnages est sécrétée par les entrailles de la ville : des vagabonds qui planent, des gélules à la place des yeux; des enfants qui grattent les lichens éternels qui poussent derrière leurs oreilles; des mères qui ne connaîtront jamais la simplicité d'une vie au sec; des adolescents humides qui vendent leur corps en pièces séparées. Les jours de grande marée, ces gens suintent des crevasses de la métropole, envahissent la haute ville, s'installent sous les pergolas dans les parcs surélevés, dans les gares de train aérien, dans les conteneurs de déchets des commerces de la montagne. L'eau ne reste jamais longtemps. Après une journée ou deux, elle se retire. Les sans-abris la suivent, retournent dans leurs épaves, moisir à leur

tour dans le sous-sol de la ville.

La haute ville de Ravnik a réussi à s'ajuster aux grands changements en éraflant les nuages. Elle s'est élevée vers le ciel en un tourbillon d'activité, collectionnant les étages et délaissant la basse ville et ses pieds boueux qui s'enlisent un peu plus à chaque année.

—

— *Hey, so do you ever eat?*

— *Of course I do.*

— *How about we eat supper together tonight? You look like you could use some socializin'.*

— *What is that supposed to mean?*

Il lève les yeux vers le ciel et regarde la lune, à peine visible, une petite fente courbe dans le drap bleu ciel.

— *Come on, I know a place.*

—

Après le travail, nous sortons dans le garage aux lumières fluorescentes qui bourdonnent et au lieu de prendre l'escalier qui monte vers le train aérien, nous descendons au rez-de-chaussée de la ville. Nous ne sommes pas descendue si bas depuis des années. Les escaliers sont gluants, recouverts d'une fine couche d'algues. Des champignons poussent çà et là. Nous nous tenons à la balustrade pour ne pas glisser, ce qui fait rire l'Explosion, qui descend en sautillant. Le trottoir est parsemé de lichen vert pâle, une fine dentelle marine qui sent le salé. Dans la rue sombre, chaque odeur semble plus forte que son homologue dans la haute ville, gonflée par l'air humide et visqueux.

Le porc grillé préparé par un petit homme sec à quelques pas de nous répand une

odeur vinaigrée et sucrée. Les passants portent presque tous des bottes de pluie usées ou des sandales de plastique aux couleurs d'une autre époque. Nous croisons un vieillard mou qui boite. Nous avons tout juste le temps d'apercevoir ses pieds : l'espace entre ses orteils est noir goudron et ses ongles sont gris. Sa peau est fripée. Elle est gonflée sur le pied gauche et fissurée sur le pied droit. Une peau de papier de soie.

Nous reconnaissons les vitrines d'un dépanneur, abandonné depuis longtemps, où nous allions petite avec notre père. Sur la devanture, nous pouvons encore déchiffrer les promesses d'une autre ère : *cigarettes, magazines, cold beer*. Les fenêtres sont placardées, des voix rudes nous parviennent de la porte entrouverte. Nous enjambons une flaque d'eau dans laquelle nagent de petits poissons colorés.

L'Explosion, quant à lui, navigue dans ce quartier comme un pilote qui conseille un commandant étranger pour une traversée difficile. Il bondit encore et toujours, bien plus à l'aise dans cet univers de terre et d'eau que dans le royaume des airs. La fille dans les fenêtres nous accompagne, sautant d'une flaque d'eau huileuse à la vitrine d'un barbier. Elle a l'air nerveux et timide. L'Explosion s'arrête devant des portes à la peinture écaillée, recouvertes de lichen. Nous levons les yeux vers l'enseigne accrochée au-dessus de la porte. Sur une planche de bois humide, le nom du restaurant est peint en anglais d'une main maladroite : *Paradise Noodle House*, suivi de caractères d'une langue inconnue.

Notre père était un homme sombre. Malgré le nettoyage des vitres, malgré son goût pour la lumière, il était résolument indigo. Nous n'avons pas connu notre mère. Nous n'avons connu que ses doigts. Sur la photographie que notre père gardait dans son portefeuille, nous étions bébé, nue, les yeux clos, la peau de notre joue épousant la forme d'une épaule féminine.

Des doigts pâles et délicats, aux longs ongles fuchsia, nous tenaient sous les fesses. Nous avons tant regardé cette photo en cachette qu'elle s'est accrochée sur le nuage que nous partageons avec la fille dans les fenêtres. Dix ongles fuchsia à jamais imprimés sur notre rétine.

—

Une autre scène est accrochée sur notre nuage.

Un jour, la veille de notre anniversaire de dix-huit ans, notre père est rentré très agité. La fille dans les fenêtres a senti sa peau picoter, comme si des centaines de petites aiguilles s'enfonçaient dans le creux de son cou. Il a allumé la télévision, la laissant sur le mode silencieux. La fille dans les fenêtres buvait une tasse de thé au comptoir de cuisine, alors elle ne voyait pas l'écran lui-même, mais son reflet dans la fenêtre.

Des images de surfeurs brillaient dans la vitre. Leurs petites silhouettes noires montaient et descendaient dans des vagues frisées. Un drapeau déchiré claquait silencieusement dans le vent. Un homme en chemise hawaïenne parlait sans son à la caméra dans une salle remplie d'écrans d'ordinateurs affichant des diagrammes de toutes les couleurs. Une large spirale blanche faisait son chemin sur les cartes. Elle se déplaçait comme un crabe. Notre père a levé le volume de la télévision.

— *As this storm moves further North, it will expand. It's really just a question of where it will land.*

Il a changé de chaîne. Une photo d'un énorme navire, comme avalé par l'écume, a été suivie de l'image d'une animatrice aux yeux foncés.

— *Stock and options markets are closed today. Thousands of flights have been cancelled. Earning reports are being delayed.*

Sur une autre chaîne, un blond à cravate rouge poursuivait :

— *Things have really changed from a couple of hours ago. The hope that this system would steer out to sea is ... gone.*

À la prochaine chaîne, le maire de Ravnik était entouré d'hommes et de femmes à l'air grave. L'un des conseillers tenait son chapeau, l'autre sa cravate pour éviter qu'elle ne flotte devant son visage. Les feuilles du discours du maire ont failli s'envoler, mais il les a rattrapées juste à temps. Il s'est penché vers un micro qui n'avait vraisemblablement pas été ajusté à la bonne hauteur.

— *Our reality is that even if we do everything within our power to prepare, we can't stop the storm. It will hit. It will be stronger than in previous years. I urge everyone to evacuate. If you don't evacuate, you will be on your own. First responders will come back only when the storm has subsided. I repeat: if you choose to stay, you will be completely on your own.*

Notre père a grogné quelque chose et a changé une fois de plus de chaîne. Des images d'hommes et de femmes construisant des murs de sacs de sable près de la berge sont apparues. Un homme barbu et grisonnant portant une tuque noire souriait à la caméra, les mains dans les poches :

— *We've been hearing about evacuating since we moved here. We'll just ride this one out like we ride all of them out. I'm getting too old for this.*

À l'écran, l'homme à la tuque noire continuait de dire qu'il ne quitterait pas la ville. C'était notre oncle Bernard.

Notre père a regardé sa montre, puis a dit à la fille dans les fenêtres de préparer leurs bagages. Ils prendraient le train pour sortir de la ville. Il l'appellerait pour lui donner rendez-

vous une fois qu'il aurait trouvé son frère. Pendant qu'il parlait, il farfouillait dans la garde-robe. Elle ne voyait que l'arrière de ses jambes et ses talons. Le bas de ses jeans était mouillé. Il a sorti un imperméable du placard.

— Prends-moi quelques chemises, une paire de pantalons et ma brosse à dents. On ne devrait pas être partis longtemps. On pourra aller chez ta tante Irène.

— Mais papa—

La porte avait déjà claqué. Au même instant, un long filament de lumière a couru dans le ciel. Quelques secondes plus tard, un fracas de ferraille nous a fait sursauter. Comme à chaque année, le ciel leur tombait sur la tête. Et comme à chaque année, ils iraient passer la fin de semaine chez la poussiéreuse tante Irène. La fille dans les fenêtres s'est levée en traînant les pieds pour préparer les bagages.

—

Nous entrons dans le restaurant à la suite de l'Explosion. Des fragments d'une langue piquante qui vient d'ailleurs nous assaillent à l'entrée, ainsi qu'un nuage de conversations animées et de bruits d'ustensiles qui s'entrechoquent. Notre température interne monte de quelques degrés. Nous évitons de justesse un serveur qui se déplace comme s'il jouait dans un film en avance rapide sur un magnétoscope. Des flammes s'élèvent vers le plafond dans la cuisinette, ce qui fait sursauter la fille dans les fenêtres. Aux tables, des doigts agiles et des baguettes s'activent, accompagnées d'effluves d'ail et d'épices que nous ne reconnaissons pas. Ici, la Terre tourne plus vite. Un serveur nous offre deux menus et nous intime de choisir notre place. Nous balayons la pièce du regard : table de deux, prise par quatre, table de cinq, prise par deux, table de trois, prise par six.

L'Explosion nous entraîne vers l'arrière et ouvre une deuxième porte. Cette deuxième

salle a un rythme plus ordinaire; le magnétoscope ralentit. Table de deux, prise par deux. Table de six, prise par quatre. L'Explosion nous entraîne encore vers l'arrière. La porte s'ouvre sur l'air frais et marin de la côte. Nous sommes surprise de constater que la brise ici, bien qu'humide, n'est pas visqueuse comme elle nous semblait l'être dans la rue. La cour arrière, entourée de palissades de fortune, est quadrillée de quais sur lesquels sont posées des tables et des chaises. Nous avançons un peu car quelque chose a attiré l'attention de la fille dans les fenêtres. Entre les plateformes de bois humide, sur le sol situé un mètre plus bas, s'alignent des pierres tombales recouvertes d'algues et entourées de salicorne.

À tous les matins, nous nous arrêtons au dépanneur pour acheter nos bonbons colorés à vendre dans le train durant la journée. Nous pourrions en acheter en vrac, mais la fille dans les fenêtres aime le rituel. Elle aime aussi le dépanneur qui résiste aux affres du temps : depuis qu'elle est toute petite, la même petite cloche retentit au-dessus de la porte, la même caisse enregistre ses transactions. La même famille est propriétaire de l'endroit. Mère et fille se ressemblent, si bien que nous ne sommes jamais certaine de revoir la même personne. Aujourd'hui, la caissière a un âge indéfinissable. Elle mâche de la gomme et porte un coquillage autour du cou, pendu à un fil de cuir. Elle a une peau verdâtre et son visage est mou, pendant. Une tache de naissance en forme d'étoile est posée sur sa joue gauche, et de petits poils bruns y ont poussé. Ils nous rappellent des anémones de mer.

Nous nous asseyons à une table de plastique avec l'Explosion, qui semble avoir une aversion pour les silences.

— *Yeah, I know it's weird. The restaurant owner wanted to buy down here because it's*

been dirt cheap since the... you know. But he only found a cemetery for sale. So he bought it anyways. Now, it's the most popular noodle spot in the lower town. Notice the tables are higher up, so he only has to close when the queen tide comes in once a year and maybe every once in a while, during the full moon. See where the tide mark is? It comes up right over the tombs.

La fille dans les fenêtres a les sourcils remontés jusqu'au milieu du front.

— *I guess the owner gets a good laugh when the tourists come in at high tide. They think it's just a normal, floating restaurant. You should see their faces when the tide leaves! Not everyone wants to dine among the dead, it seems.*

Il sort un paquet de cigarettes de sa poche de chemise, le tapote sur la table pour en faire sortir une et se l'allume. Les règles de la haute ville qui interdisent de fumer sur les terrasses ne s'appliquent vraisemblablement pas ici. Il jette un regard sur le menu tout en continuant de parler, la cigarette au bout de ses doigts, les cendres tombant entre les tombes.

— *They're unidentified people who died in the great flood. The tombs, I mean. People who didn't have IDs on them, or who lost them in the waves. Kids, women, men... Man, that was fucked up.*

La fille dans les fenêtres est agitée. Elle plie et replie sa serviette de papier.

— *Yeah... I used to know someone who disappeared.*

La fille dans les fenêtres frissonne. Le vent marin s'est levé.

—

Ce soir-là, celui de nos dix-huit ans dont l'image est accrochée sur notre nuage, la fille dans les fenêtres a préparé les bagages comme notre père le lui avait demandé. Elle était exaspérée de devoir refaire le même voyage à chaque année. Quelques sous-vêtements, du

déodorant, notre brosse à dents. Puis, elle a préparé le sac de notre père. Des sous-vêtements, sa brosse à dents, un rasoir. Le concert de la pluie l'accompagnait. Elle a pris l'ascenseur et elle est allée acheter des sandwichs au jambon, au chou et à la mayonnaise épicée au marché du coin. Dans la rue, le vent fouettait les arbres et elle devait cligner des paupières très vite pour éviter d'avoir de la pluie dans les yeux. Quand elle est revenue à l'appartement, dégoulinante et poisseuse, elle a jeté un œil au répondeur. Aucun message.

Elle a pris une courte douche pour se réchauffer. Elle est sortie en épongeant ses longs cheveux ondulés avec une serviette et elle a à nouveau jeté un œil au répondeur. Aucun message. La fille dans les fenêtres a haussé les épaules et s'est assise devant la grande baie vitrée, en robe de chambre. Elle a laissé glisser sa robe sur son épaule, doucement, en buvant sa tasse de thé blanc. Elle sentait le poids de ses nouveaux seins. Dans l'appartement frais, de la vapeur se détachait en spirales de sa peau. Elle prit une autre gorgée de thé brûlant. La pluie ruisselait sur les vitres, elle serpentait comme les branches des coraux. La fille dans les fenêtres avait l'impression d'être une décoration dans un aquarium et de se fondre dans les gouttes de pluie. Toute petite dans un énorme édifice de verre. Au-dessus de l'immeuble, la pleine lune était invisible, accrochée au-dessus des nuages. À quelques centaines de kilomètres de la côte, un mur d'eau haletant, énorme, monstrueux se précipitait vers la ville. À Ravnik, pour la première fois depuis des siècles, les nuages et la mer se sont mis à se tutoyer.

Le lendemain de notre sortie au restaurant avec l'Explosion, nous arrivons en sueur à l'ascenseur. Bien qu'il ne soit que six heures du matin, l'air de la ville est déjà gonflé de chaleur, écrasant. Seul un souffle presque insaisissable de fraîcheur subsiste, comme un

souvenir. Nous sentons le sel se cristalliser sur notre peau alors que la sueur s'évapore. À notre arrivée, l'Explosion se lève, un grand sourire sur le visage, et nous tend une bouteille.

— *A Kombu-what?*

— *It's fermented tea. Now you can't say you don't like it if you don't even know what it is. Come on, take a sip! It's rose flavoured.*

Nous regardons dans la bouteille en verre. De délicats pétales flottent dans un liquide rose. La bouteille est fraîche sous nos doigts.

— *Fine.*

Nous prenons une gorgée. La fille dans les fenêtres sent comme une vapeur douce monter en elle, caresser son œsophage jusqu'à l'intérieur de ses joues. Elle a l'impression que l'élastique en elle s'est détendu, que sa peau est plus molle. Ses poumons semblent tout à coup être capables de contenir plus d'air qu'à l'habitude. Ses alvéoles se gonflent d'atmosphère satinée et se dégonflent. Alors que la fraîcheur rose glisse dans sa gorge et fait baisser sa température interne, au loin, le soleil pétille doucement dans la couture de l'horizon.

—

Au dépanneur, la caissière a l'air adolescent aujourd'hui. De petits boutons rosés se sont incrustés sur son front. Elle a des yeux aquatiques et garde la bouche ouverte comme un poisson. La tache de naissance en anémone de la famille s'est posée sur sa poitrine et se cache à demi sous son tee-shirt couleur sable. Ses seins ont à peine commencé à enfler. Sur sa poitrine, un coquillage pendu au bout d'un fil de cuir se promène de gauche à droite alors qu'elle nettoie vigoureusement le comptoir sur lequel la vase de la marée a laissé des traces émeraudes.

—

La vidéo accrochée sur notre nuage continue de tourner : à dix-huit ans, dans une atmosphère électrique, la fille dans les fenêtres a placé les bagages près de la porte pour être prête à partir aussitôt que notre père lui téléphonerait. De petites fourmis se baladaient sur sa peau et elle ne cessait de se gratter le fond de la tête. Elle a essayé de lire une revue, mais les détails de l'article ne faisaient que s'immiscer dans son cerveau pour mieux s'évaporer. Elle a fermé les rideaux. Elle a ouvert les rideaux. Elle a ouvert la porte pour regarder dans le couloir, mais l'édifice était silencieux. Elle a décroché le téléphone pour vérifier s'il y avait une tonalité, puis elle a raccroché pour éviter de rater l'appel de notre père. À l'extérieur, au coin de la rue, un panneau d'arrêt tournoyait violemment comme une girouette.

Tout à coup, la sonnerie du téléphone a retenti. La fille dans les fenêtres a sursauté. Elle avait déjà le téléphone sans fil dans les bras, alors elle a immédiatement appuyé sur le bouton vert. « Papa— ? »

— *This is an automated phone call. A Code Red evacuation notice has been issued for residents living in Ravnik. Residents must evacuate immediately. This is—This is an automated phone call. A Code Red evacuation notice has been issued for residents living in Ravnik. Residents must evacuate immediately. This is—This is an automated phone call. A Code Red evacuation notice has been issued for residents living in Ravnik. Residents must evacuate immediately. This is—This is an automated phone call. A Code Red evacuation notice has been issued for residents living in Ravnik. Residents must evacuate immediately. This is—*

L'enregistrement robotique, coupé court et répétitif, ressemblait à un morceau de musique électronique.

—

Des hommes en sarraus blancs s'activent dans un laboratoire. Au milieu de la grande pièce se trouve une salle de réunion complètement vitrée. À l'intérieur, un homme grisonnant, habillé en costume, réfléchit à voix haute, son poing appuyé sur son front. On aurait dit qu'un champ de force l'entourait et que quiconque le traversait se mettait à bouger plus vite.

— *The main problem is that we cannot stop the changes from accelerating. We've reached a point – a, a– sort of tipping point of no return. The acceleration will be exponential, you see. It used to be that a human life would hardly see any big change at all, they were so slight as to be invisible. But now, a human lifespan... will be more like a cat's life, as the changes will be happening much faster. Warmer water, changing wildlife, new vegetation... along with other changes we cannot yet predict. The cycle is accelerating, you see. And then, in two hundred years, we will be living the equivalent of a fly's life...*

Autour de lui, d'autres hommes et femmes en costume hochent la tête énergiquement. Un homme tape furieusement sur son ordinateur.

— *It's almost as if ... humans will not be suited for their environment any more. They won't be able to adapt fast enough to the great changes.*

La curiosité de l'homme se déroule comme un parchemin devant son auditoire attentif. Il examine sous tous ses angles cette étrange découverte des hommes en sarrau blanc, comme quelqu'un qui examinerait une pierre précieuse. Il n'a pas le souci de lier ces nouvelles vérités à sa vie, à sa femme aux oreilles roses, à son fils amateur de Fruit Loops. La vérité reste accrochée devant lui, comme une œuvre d'art à admirer, détachée de toute

considération personnelle. Ses yeux sont plus grands que d'habitude, comme s'il avait déjà adopté le comportement de la mouche. Il répète, en chuchotant : « *the lifetime of a fly, imagine that...* » et sa phrase bourdonne dans l'air, lourde d'émerveillement et de conséquences.

La fille dans les fenêtres s'est installée devant la baie vitrée, sous la table de cuisine, le téléphone sous le bras et un verre d'eau posé à côté d'elle. Le menton sur les genoux, elle a balayé la ville du regard. Elle a pris une gorgée d'eau fraîche, puis, en reposant le verre au sol, elle s'est rendu compte que l'eau s'y balançait. De gauche à droite, de droite à gauche. Sa surface ne restait pas parallèle au plancher mais vacillait. La fille dans les fenêtres a commencé à avoir la nausée.

La ville était noire, floue, trempée. Elle ne voyait pas bien les rues mais elle les imaginait se remplir d'eau, la vague frôlant les chevilles des sans-abris qui couraient vers la montagne. Soudain, au loin, une explosion de lumière bleue a éclairé la ville l'espace d'un instant. Elle a eu le temps d'apercevoir les rues étrangement dépeuplées et les feux de circulation qui continuaient, malgré tout, à diriger le trafic inexistant. Puis, toutes les lumières se sont éteintes, quartier par quartier. Au-dessus de la silhouette urbaine, la lune dirigeait la tempête.

Notre amitié avec l'Explosion s'est dépliée en quelques semaines. Avec son aide, le sous-sol de la ville s'est avéré être l'une de ces pochettes invisibles qui tout à coup se révèlent profondes et insondables. Une avalanche de personnages invitants mais étranges, de lieux bizarres recouverts de glu vert pâle, de musique industrielle remplie de bruits de trains a tout engouffré sur son passage.

Les moisissures qui décoraient les bars rendaient notre gratte-ciel et notre répondeur au plastique fendu stériles et silencieux. Les cris, les feux, les vagues, l'énergie nerveuse de gens qui n'espèrent plus rien de la vie, qui dansent jusqu'au matin pour prouver à la ville qui les toise de haut qu'elle leur appartient, emplissaient nos nuits. La fille dans les fenêtres voulait goûter à tout : la cohue lors des grandes marées; l'étrange sensation de boire un verre les pieds dans la vase; les algues qui glissent entre nos orteils, s'enroulent autour de nos chevilles; s'approprient nos mollets. Nous sentions que notre chaleur s'échappait des pores de notre peau et se mêlait à la chaleur des autres danseurs dans l'eau qui montait lentement vers nos cuisses. Au dernier moment, alors que l'océan et ses profondeurs indigo allaient atteindre nos hanches, nos lèvres, nos intimités, nous montions quelques coins de rue plus loin pour narguer la mer à nouveau.

Nous avons appris à garder des bottes de caoutchouc au travail pour nos sorties nocturnes. Nous en avons trouvé une paire abandonnée derrière une poubelle pleine aux odeurs puissantes. Elles étaient fuchsia. Avec elles, nous sommes parties à la découverte de la basse ville et de l'Explosion.

—

En marchant vers l'ascenseur, nous sentons une fatigue flotter derrière nos yeux. Une langueur nous enveloppe comme si nous étions toujours dans notre lit. Ce matin, l'Explosion n'est pas accroupi près de la porte. Nous prenons sa place, fesses contre ciment froid.

Quelques minutes plus tard, la porte de garage lève lentement et nous apercevons les pieds, le bas des jeans mouillés, les genoux, le T-shirt noir, l'Explosion. Nous sentons nos muscles se détendre. La fille dans les fenêtres a pensé pendant quelques instants qu'il ne viendrait peut-être pas. Nous lui tendons un petit sac en papier brun.

— *Here, try these.*

— *Nice! What are they?*

— *Crabcake muffins. Our dad used to make them.*

—

Du haut du gratte-ciel, nous remarquons que l'Explosion s'est beaucoup amélioré dans sa technique. Il trempe son éponge dans l'eau savonneuse, balaie la vitre d'un mouvement rapide, retourne son outil pour utiliser le racloir et fait disparaître l'eau sur la fenêtre d'un grand geste confiant. Il a appris étonnamment vite. On dirait qu'il a dix ans d'expérience. Quelques cheveux gris sur sa tempe gauche reflètent la lumière et de petites pattes de goéland s'étirent au coin de ses yeux.

—

La montagne rougit. L'odeur de l'automne s'installe. La peau de l'Explosion fripe un peu plus chaque jour.

— *Hey, I was thinking maybe you would like to come over. I have kind of a cool place.*

You might like it.

— *Uh... yeah! Anything to not have to deal with my roommates for a night.*

—

Tous les bâtiments bougent. Les êtres humains ne le remarquent pas, mais la science physique le comprend, elle. Elle sait que rien, en fait, n'est complètement rigide. Les édifices s'étirent vers le ciel, ils sont minces et légers, et le mouvement de la pointe demeure imperceptible. Un jour de grand vent, si l'on reste immobile devant le miroir de la salle de bains après s'être lavé les mains, on peut parfois entendre un léger craquement, régulier et discret. Notre père appelait ça le « frisson » du gratte-ciel.

—

Nous embarquons dans le train aérien avec l'Explosion. Comme un automate, nous sortons de notre sac en bandoulière les bonbons colorés et les tendons aux passagers gris autour de nous. Puis, nous repassons en collectant soit une pièce argentée, soit le bonbon. L'Explosion nous regarde faire et la fille dans les fenêtres voit une vague de souvenir se briser sur ses iris.

— *Hey, I... Wait, how long have you been doing this?*

—

Les hommes en sarrau blanc dirigent une longue aiguille vers la chauve-souris. Celle-ci est déjà endormie, elle dort depuis des jours, mais son sommeil est artificiel. Ils la piquent, et tout à coup, sa fourrure noire d'ébène se met à blanchir sous les yeux des chercheurs. Un poil à la fois, comme une photo sur une vieille connexion Internet, prend la couleur du pôle Nord. Les réseaux dans son cerveau se branchent, se replacent, trouvent les meilleurs ajustements. Elle a tout à coup tout compris. Elle ouvre les yeux, ses yeux aveugles qui ne voient déjà plus, qui se couvrent de cataractes et de la sagesse d'une créature ayant trop vécu. Les chercheurs se regardent. « *Better lower the dosage.* »

—

Nous descendons du train aérien et croisons la femme qui hante la station. Nous montons les escaliers et chacun de nos pas provoque un petit courant électrique qui se rend jusque chez un homme à la peau de cuir qui ne rentre plus à la maison. Nous montons vers le ciel en ascenseur. Nous poussons la porte de l'appartement et entrons, suivie de l'Explosion.

En posant son manteau sur la patère près de la porte, il accroche un câble qui fait

tomber sur le sol notre répondeur au plastique fendu.

— *Oh, cool. What is this? Are you an antiques collector or something?*

—

Nous nous souvenons du lendemain de la grande tempête comme s'il s'agissait d'un film que nous avons vu mille fois. La fille dans les fenêtres s'est réveillée entourée de verre cassé, une longue coupure sur la joue. Il n'y avait aucun message de notre père sur le répondeur. Elle est sortie de l'appartement et elle a vu la ville, les édifices détruits, les déchets. Elle a vu les décombres et entendu le silence. Depuis ce temps, nous habitons seule à la cime de notre édifice, suspendue.

—

Quelques mois après le grand changement, des panneaux publicitaires ont été érigés partout dans la ville. Ils scandaient : *Zoom into life! Faster is always better. This century's disease? Slowness. Get. Vaccinated.* Nous n'y avons pas prêté attention. *Get in line with the times!* Nous voulions ralentir le temps. Dans le train, nous avons entendu un petit garçon aux cheveux crépus se plaindre à sa mère aux yeux doux : « *Mom, why do I have to get vaccinated?* » Les deux dernières syllabes de sa question s'étiraient expressément pour agiter les cordes sensibles de sa mère. « *Honey, if you don't do it, you'll be the slowest one in your class. You don't want that!* » Le petit garçon avait regardé ses espadrilles usées sans répondre.

Autour de nous, tout semblait défiler à une vitesse folle : les gens marchaient plus vite, comme s'ils voulaient échapper à la marée. Les paysages urbains ressemblaient presque à des vidéos en accéléré : les boutiques ouvraient et fermaient en quelques jours, les portes changeaient de couleur, les rues se réinventaient au gré des jours. La femme au dépanneur fripait à vue d'œil, puis redevenait jeune, puis se froissait à nouveau. Elle portait toujours le

même collier avec un coquillage autour du cou, mais sa tache de naissance sautait de la joue au cou à la poitrine en l'espace de quelques semaines.

—

Assise dans notre harnais à des centaines de mètres d'altitude, la fille dans les fenêtres regarde l'Explosion. Le coup d'éponge de notre ami est maintenant lent, saccadé. Il essuie la fenêtre à l'aide de son racloir tremblotant. Les cheveux sur sa tempe sont givrés et le haut de son crâne apparaît comme la pointe des icebergs qui n'existent plus. La fille dans les fenêtres sent sa poitrine rapetisser. Nous nous regardons : notre regard est aussi vif que le jour où nous avons croisé l'Explosion la première fois. Notre peau est lisse et belle et rosée. Nos cheveux sont aussi sombres que la tristesse qui nous envahit, coule dans nos oreilles et nos sinus, colle au fond de nos poumons et emplit nos artères. La respiration de l'Explosion est sifflante. Il se tourne lentement vers nous, mais ses yeux tournent plus vite que sa tête, ce qui nous donne l'impression bizarre qu'il est un automate. Il est de plus en plus mou, comme s'il allait dégoutter entre les courroies de son harnais. Il nous chuchote, en prenant de longues pauses étranges entre les mots : « *You can have the two dollars I stole from you a long time ago. They're in my pocket. Sorry for seing such a di...* » La fin de sa phrase s'évapore. La main qui tient son racloir pend étrangement au bout de son bras flasque.

Nous finissons de nettoyer les fenêtres de l'étage. Éponge, raclette. Éponge, raclette. Éponge, éponge, raclette. Le vent siffle dans nos oreilles. Une mouette se pose sur la tête de notre ami et nous la chassons à grands cris, puis nous continuons à vider le fond de notre poitrine en criant même si la mouette s'est éloignée. Les larmes débordent de nos yeux fatigués. L'Explosion ne réagit plus. Alors que nous détachons doucement chacun de ses doigts de son racloir, l'évidence que nous avons voulu ignorer reprend sa place dans notre

tête comme une manne qui renaît, encore et encore. La fille dans les fenêtres et moi sommes, serons, resterons, profondément décalée.