

L'intériorité des personnages dans les nouvelles de Maurice Henrie

by

Emily Elizabeth Anne Dirks

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2010

© Emily Elizabeth Anne Dirks 2010

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

On trouve dans l'écriture de l'auteur franco-ontarien Maurice Henrie certains thèmes, tels l'isolement et la dépression. Cette thématique apparaît particulièrement dans ses recueils de nouvelles, dont il a publié six. Dans cette thèse, nous explorons le fonctionnement de l'espace intérieur des personnages dans les nouvelles de trois recueils, *Le Pont sur le temps*, *Les roses et verglas*, et *Le jour qui tombe*. En premier lieu, nous allons discuter du postmodernisme, grand mouvement artistique, architectural, politique et littéraire des quarante dernières années en Amérique du Nord. Nous parlerons ensuite des caractéristiques spécifiques à l'écriture franco-ontarienne en général et à la nouvelle franco-ontarienne en particulier, caractéristiques qui trouvent leur fondement dans le mouvement postmoderne. En troisième lieu, nous allons examiner certains concepts psychanalytiques, tels que décrits par Julia Kristeva, et comment ils réagissent à l'idée du postmodernisme, ainsi que comment ils influencent l'écriture en Ontario français. Ce dernier élément va nous conduire à une théorie de l'intériorité dans les nouvelles de Maurice Henrie. Il s'agira d'une manifestation intérieure et mentale du sujet postmoderne, processus aidé et même créé par la forme courte, unique à l'écriture d'Henrie. Il faut dire d'abord que si les machinations cérébrales des personnages henriens ne sont pas dues ni attribuées à des causes sociales, comme pour les personnages de la littérature franco-ontarienne des trente dernières années, elles devraient être explicables autrement, et c'est ce que nous appelons maintenant une théorie de l'intériorité. Ce mot « intériorité » réfère à l'espace mental ou psychique du personnage, de sorte que la théorie que nous proposons ici repose en grande partie sur certains postulats de la psychanalyse. Nous avons constaté que les nouvelles d'Henrie se préoccupent énormément de cet espace. La forme de la nouvelle, sa brièveté inhérente, est en fait le catalyseur qui déclenche le courant mental qui coule dans les nouvelles d'Henrie. Les thèmes que l'on y rencontre, tels l'isolement, la dépression et le repli sur soi, sont le résultat direct, un effet, du caractère court, bref, en somme *incarcérant*, de la nouvelle. Il y a un élément de violence qui se traduit dans les nouvelles par les nombreuses références à la mort et à la blessure, physique autant que psychologique. L'analyse montre que l'intériorité est en somme un état carcéral, parfois choisi, parfois imposé, qui mène éventuellement à la mort des relations sociales ou même du corps physique.

Acknowledgements

Je voudrais remercier mon directeur François Paré pour son expertise et son conseil extraordinaire au cours de ce projet.

Dedication

I dedicate this thesis to my wonderful husband Jordan, who was an incredible support to me from start to finish. I could not have done it without you. To my family, who has always believed in me and cheered me on, I am so thankful for your love and encouragement.

Table des matières

<u>Introduction</u>	<i>1</i>
<u>La nouvelle franco-ontarienne</u>	<i>11</i>
<u>Chapitre 1</u>	<i>23</i>
<u>Introduction théorique au postmodernisme et définitions</u>	<i>23</i>
<u>Le postmodernisme</u>	<i>26</i>
<u>La psychanalyse</u>	<i>35</i>
<u>Chapitre 2</u>	<i>52</i>
<u>Vers une théorie de l'intériorité</u>	<i>52</i>
<u>L'intériorité et la forme de la nouvelle chez Maurice Henrie</u>	<i>55</i>
<u>Le choix de l'intériorité</u>	<i>64</i>
<u>L'intériorité carcérale</u>	<i>76</i>
<u>Le grotesque</u>	<i>85</i>
<u>L'intériorité comme échappatoire</u>	<i>93</i>
<u>Conclusion</u>	<i>98</i>
<u>Références bibliographiques</u>	<i>102</i>

Introduction

Ce qui m'a d'abord initiée au monde de Maurice Henrie, c'était mon travail de traduction en 2007 et 2008 pour mon professeur François Paré. A un certain point dans son livre La distance habitée, Paré cite un passage tiré d'un roman d'Henrie intitulé Une ville lointaine. J'étais tant touchée par la citation et par l'émotion qui en découlait que j'ai décidé d'explorer en plus grand détail le corpus de cet auteur dont je n'avais jamais auparavant entendu parler, en gardant ce travail pour un moment où j'aurais le temps nécessaire. Le jour est venu où j'ai dû réfléchir à un sujet de thèse, et le souvenir des textes de Maurice Henrie m'est revenu à l'esprit. Après avoir lu un de ses recueils de nouvelles, et la meilleure partie d'un seul roman, j'étais sûre. Le monde présenté par Maurice Henrie était même encore plus fascinant que j'avais soupçonné, presque une année auparavant, lors de ma première rencontre avec cet auteur franco-ontarien.

Né en 1936, à Rockland Est en Ontario, Maurice Henrie est considéré comme un des plus importants auteurs franco-ontariens contemporains. Ayant enseigné la langue et le théâtre dans des écoles secondaires de l'Ontario, ainsi qu'à l'Université d'Ottawa et l'Université Carleton, il a aussi travaillé dans la fonction publique. Son travail au gouvernement fédérale, et notamment dans le domaine des langues officielles, son expérience avec les organismes gouvernementaux et ses voyages lui ont toujours fourni une vaste source d'inspiration littéraire.

Mon corpus comprendra trois recueils de nouvelles d'Henrie, Le Pont sur le temps (1992), datant plutôt du commencement de sa carrière, Les roses et le verglas (2004), publié bien après son établissement comme auteur, et Le jour qui tombe (2009), sa toute dernière publication qui a été accueillie comme le sommet de son talent et de son

style. J'ai sélectionné ces trois recueils afin d'obtenir un corpus représentatif qui me permettra une perspective claire sur l'évolution de son style et de sa carrière comme nouvellier¹. Maurice Henrie a publié un total de six recueils de nouvelles. La Chambre à mourir, sa première publication, a paru en 1988. La Savoyane (1996), et Fleurs d'hiver (1998), un recueil de textes décrit comme étant à mi-chemin entre les nouvelles et les essais, complètent sa collection de textes brefs. Le jour qui tombe est sa toute dernière publication. Outre ces recueils de nouvelles, Henrie a publié beaucoup d'autres textes. Après La Chambre à mourir, il fait paraître La Vie secrète des grands bureaucrates, une collection d'anecdotes satiriques inspirées sans doute par ses nombreuses années dans le service public. Ce livre était suivi d'un autre du même sujet, puis de plusieurs romans et les recueils de nouvelles déjà notés. Jusqu'à aujourd'hui, il a publié treize livres, pour lesquels il a gagné de nombreux prix, y compris le Prix Trillium et le Grand Prix du salon du livre de Toronto pour son roman Le Balcon dans le ciel (1996).

Les trois livres à l'étude ici sont tous des recueils de nouvelles, dont tous les récits sont très courts, entre une et huit pages de longueur. Le Pont sur le temps, le premier livre dans le corpus, a 152 pages et contient 44 nouvelles, donnant une longueur moyenne de 3,5 pages pour chaque nouvelle. C'est à peu près la même histoire dans Les roses et le verglas, qui compte 188 pages et contient 45 nouvelles. Avec Le jour qui tombe, Henrie fait un pas vers une longueur plus 'traditionnelle,' ses 214 pages contenant seulement 25 nouvelles, ce qui donne une moyenne de 8,5 pages pour chaque nouvelle.

Le Pont sur le temps est une exploration détaillée des moments de la vie quotidienne qui passeraient normalement inaperçus sans que personne ne leur prête

¹ Ce terme est utilisé par Christiane Lahaie dans Ces mondes brefs et je l'emprunte ici.

attention. La magie du livre c'est qu'il forme une collection absolument formidable de ces moments. On est surpris de se retrouver devant tant de scènes de la vie quotidienne qu'autrement on aurait ignorés. La fumée d'usine qui monte dans le ciel, un cerf-volant dans les mains d'un jeune garçon, la vie d'une amitié, une mélodie chantée... Le message du livre semble être de prêter attention à la moindre sensation, à la moindre variation du sens ou de l'esprit. Au fur et à mesure qu'il lit, le lecteur est amené à verser toute sa concentration dans les pages devant lui pour entrer dans le moment intense et chargé sur lequel Henrie a choisi de se concentrer. On a le sentiment d'être épuisé après avoir lu quatre ou cinq nouvelles de suite. Parce que le ton de chaque nouvelle est le même, (calme, presque réservé, même un peu froid), cette fatigue arrive à la dérobée. En lisant la première nouvelle dans ce recueil, je n'avais pas prévu la terrible force de cette persistance à décrire, à suivre les sources, et à penser la logique de chaque développement infime du sujet. Lire devient très ouvertement un exercice du cerveau et de l'imagination. Comme toute activité physique, la plus grande récompense est réservée pour les athlètes les plus dévoués. Le livre offre donc des moments exquis de joie et de révélation pour le lecteur qui s'abandonne sans hésitation à suivre le narrateur dans ses capricieux jeux d'observation et de description.

Très différent à première vue du Pont sur le temps, Les roses et le verglas, du même genre et d'une forme similaire, présente un contenu plus varié. Le narrateur de ce deuxième recueil s'identifie plus ouvertement et il se préoccupe moins des détails obscurs de la vie quotidienne, comme dans Le Pont sur le temps, se concentrant plutôt sur les récits personnels des gens du village. Le contenu traite encore généralement de la vie quotidienne, mais la présence des personnes dans les histoires s'est accentuée. On

commence même à reconnaître certains noms après quelques nouvelles et à se former une image d'une communauté qui entoure le narrateur. Les références aux lieux réels en Ontario et au Québec sont encore plus fréquentes que dans Le Pont sur le temps.

Cependant, les moments de réflexion privés du narrateur ou des personnages ont la même qualité d'intensité philosophique. Le défi reste encore de suivre avec toute sa concentration les zigzags et les mouvements soudains des pensées et des idées dans chaque nouvelle pour en tirer la sensation maximum, la satisfaction la plus intense possible de lire et de savourer les mots.

Cinq ans après Les roses et le verglas vient Le jour qui tombe, un livre que le monde critique caractérise comme évidence de la maturation du style et du talent de Maurice Henrie. Les histoires qui s'y trouvent sont plus longues, elles mettent en scène encore plus de personnages, et les sujets traités sont de plus en plus bizarres, incorporant des aspects fantastiques et surréels. Cependant, ce recueil garde la même intensité commune aux autres textes dans ce corpus et en fait à tous les autres livres écrits par cet auteur. Les détails minutieux observés par le personnage dans la situation à l'œuvre s'accumulent pour créer une image surprenante dans sa constatation complète du phénomène. Ce qui, par association, fait reconnaître chez les lecteurs le fait qu'on voit souvent beaucoup trop rapidement et qu'on observe moins, et que s'ils prennent le temps de rechercher un souvenir similaire, ils se rendront compte qu'eux aussi, comme le narrateur, pourront lentement reconstruire les détails et sensations de leur expérience.

Ces trois livres forment donc mon corpus. Dans la mesure où ils fournissent de beaux exemples du style de Maurice Henrie et de l'évolution de ce style, je suis certaine de leur valeur et de leur utilité dans mon investigation de l'écriture du nouvellier. Il est

clair qu'Henrie a beaucoup écrit et qu'on ne peut pas ignorer ses autres publications, notamment dans les genres du roman et de l'essai. Mais cette thèse n'est pas le lieu pour une étude exhaustive sur l'œuvre complète, un travail qui sera probablement fait dans les prochaines années, mais par un candidat de doctorat plutôt que de maîtrise. Il faut aussi noter que l'œuvre comme une entité complète est toujours en évolution, puisque son auteur continue de publier régulièrement. L'écriture d'Henrie nécessite une exploration méticuleuse à cause de sa complexité trompeuse, une réalisation qui m'est venue très tôt dans ma lecture de ses textes.

Mais pourquoi ai-je choisi Maurice Henrie pour ma thèse ? En premier lieu, cette décision est née de ma curiosité. J'étais absolument inspirée par le tout petit morceau du texte que j'avais rencontré au cours de la traduction de La distance habitée. Cette seule citation m'avait chuchoté qu'il y avait encore plus chez cet auteur, beaucoup plus que je ne pouvais imaginer, beaucoup plus à découvrir. J'ai choisi Maurice Henrie pour le plaisir que j'avais éprouvé à lire trois petites phrases. Je suis heureuse de constater qu'après avoir approfondi un peu plus de son corpus, ma fascination initiale ne s'est pas évanouie, et j'ai trouvé des raisons plus concrètes à la base de ce désir de poursuivre une étude de cet auteur.

Au départ, j'avais décidé de lire Les roses et le verglas, Le chuchotement des étoiles, et Une ville lointaine. En parcourant ces livres, j'étais immédiatement séduite par la brièveté et la densité de l'écriture. Le nombre des détails surprenants notés, ajouté à une tendance incessante à l'exploration des pensées intérieures de ses personnages m'ont inspirée. Ma curiosité était piquée et j'avais le sentiment d'embarquer dans une aventure profonde et étonnante par son développement des sujets quotidiens, donc communs à la

plupart des lecteurs à un niveau ou un autre, sujets qui normalement n'apparaissent pas à la vue des écrivains en quête d'un contenu fascinant et attirant pour sa nouveauté. J'ai noté tout de suite certains thèmes récurrents dans son œuvre, notamment ceux de la dépression, de l'isolement et de la mort, et je voulais savoir pourquoi exactement Henri les traitait si régulièrement.

Depuis le 19^e siècle, la littérature francophone au Canada emploie souvent la technique du tableau ou de la vignette pour représenter le peuple et la culture de tous les jours. Dans un article intitulé « Les peintres de la vie canadienne » du journal *Revue d'histoire de l'Amérique française*, Armand Yon parle de l'idée européenne au 19^e siècle du « tableau bienveillant, parfois idyllique, du Canada français »² et des Canadiens et des touristes étrangers, en particulier Maurice Sand, fils de George Sand, et un certain Edmond Cotteau qui « peint » le paysage canadien : « C'est dire que ses appréciations se ressentent d'une telle rapidité, quoique le cadre du voyage s'avère « fort bien tracé » et que ce globe-trotter sache, à l'occasion, broser quelques scènes vivantes, ainsi que « des tableaux très pittoresques » »³. Dans la critique de la littérature canadienne du 19^e siècle, on trouve des titres qui incorporent des mots comme « image » et « reflet », des termes empruntés au domaine de l'art visuel⁴. J'ai trouvé que les romans et les nouvelles de Maurice Henrie, bien qu'ils soient écrits au 21^e siècle, font référence à cette plus vieille tendance à incorporer la thématique de l'art dans le sens où on voit toujours dans ses livres une série de scènes ou de tableaux. Voilà comment Stefan Psenak décrit Le Pont

² « Les Canadiens français jugés par les Français de France, 1830-1939 (suite) », p.56

³ Ibid, p.76

⁴ Voir par exemple Rousseau, Guildo. L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930). Éditions Naaman : Sherbrooke, 1981 ; et Simard, Sylvain. Mythe et reflet de la France. L'image du Canada en France, 1850-1914. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du CRCCF », no 25, 1987.

sur le temps dans une article tirée du journal *La Rotonde* : « ...il s'agit ici de beaucoup plus de vignettes et de réflexions que de « nouvelles » telles qu'on nous en présente d'habitude »⁵. Henrie utilise chaque scène ou vignette pour bâtir un récit complet et complexe. C'est ainsi que cet écrivain se distingue de la tradition littéraire du 19^e et du 20^e siècles au Canada français.

D'un autre côté, Belinda Cannone donne dans ses Narrations de la vie intérieure cette critique sur le roman contemporain. « ...les auteurs du XX^e siècle ne décrivent plus un ordre social ou un état historique..., mais au contraire des situations provisoires, des états de conscience flottants, les données immédiates de l'existence... [La] lecture [du roman] n'est plus seulement horizontale mais aussi verticale... qui correspond assez bien à la parution des différents niveaux de conscience simultanés qui nous habitent »⁶. Il est clair pour elle que l'écriture moderne et surtout postmoderne est devenue un outil pour enregistrer, pour rendre visibles, des états et des instances d'être. L'acte de la lecture n'est plus uniquement horizontal. Outre la progression narrative, il y a aussi une progression ou une exploration verticale des niveaux psychologiques et mentaux de l'esprit humain. C'est cette trajectoire verticale associée à un personnage ou un autre dans le récit que Cannone identifie comme 'intérieurité'. Je dirais que cette observation peut très facilement s'appliquer aux textes plus courts, comme la nouvelle, aussi bien qu'au roman.

La fiction doit présenter un point de vue réel ou reconnaissable pour qu'elle soit acceptée par son lectorat. Même les histoires les plus bizarres contiennent, dans une certaine mesure, un élément de vérité ou de continuité avec la vie et le monde humains.

⁵ « Le temps des petites choses »

⁶ La vie intérieure, p.72

Si on ne s'identifie pas à la littérature, ou si on ne cherche pas au moins à s'y identifier, elle n'aurait aucune utilité pour nous, elle ne nous amènerait aucune joie ni aucune possibilité de nous influencer.

En faisant référence au réalisme, Yves Reuter, dans son Introduction à l'analyse du roman, dit qu'« il s'agit d'un *effet* de ressemblance entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors-texte, linguistique ou non (les objets, les personnes, les événements...). L'*illusion mimétique* n'est donc pas naturelle mais le résultat d'une construction »⁷. Reuter constate qu'il y a une ressemblance entre un texte et le monde réel, mais qu'elle est pure construction. Mark Currie note par ailleurs dans Postmodern Narrative Theory que « recently there has been a renewed interest in... the ekphrastic power of the written word to construct pictures »⁸. Les deux phénomènes notés dans ces citations trouvent de belles manifestations littéraires dans l'écriture de Maurice Henrie, autant dans ses romans que dans ses nouvelles. Il construit des images, presque des photos, qui reflètent la tradition littéraire franco-canadienne des tableaux mentionnée ci-dessus, et il les agrandit jusqu'à ce qu'elles soient quelque chose de nouveau. Il pousse le récit hors de ses frontières initiales (les limites de l'image ou de la photo), en employant un focus postmoderne sur la conscience intérieure. Je voudrais analyser ce processus en utilisant ma propre théorie que j'appellerai simplement, en empruntant à Belinda Cannone, une théorie de l'intériorité.

Mais examinons un peu plus en détail cet effet, ce mouvement « hors » de la scène créé par Henrie dans ses nouvelles et ses romans. En ce qui concerne les repères extérieurs de la scène narrative, on peut dire généralement que chaque nouvelle est sans

⁷ Introduction à l'analyse du roman, p.126

⁸ Postmodern Narrative Theory, p.127

mouvement. La scène à la fin du récit est presque toujours identique à celle qu'on a rencontrée au début. Il n'y a pas d'intrigue dans le sens d'une action, d'un conflit, d'une résolution, d'un dénouement etc. Cependant, à l'intérieur de chaque scène, c'est-à-dire sur un plan autre que le plan physique et spatial, les personnages bougent et voyagent à des distances incroyables, tout à l'intérieur de leur esprit par l'instrument de leurs pensées. En se préoccupant de la conscience intérieure de ses personnages au lieu d'explorer leurs actions et interactions avec le monde extérieur, Henrie crée une atmosphère à mi-chemin entre la réalité et le fantasme.

On soupçonne qu'il y a chez le personnage d'Henrie une volonté de fuir, d'aller si loin qu'on ne peut pas revenir... et ce personnage y réussit dans un premier temps. La force du mouvement mental dans les nouvelles et les romans d'Henrie est la caractéristique qui les rend uniques et fascinants, mais une autre caractéristique clé est que, malgré leurs voyages intérieurs extraordinaires, il faut à chaque fois que les personnages retournent éventuellement à la réalité. Souvent rien n'a changé. La scène qu'ils ont quittée reste la même qu'avant ; la photo, l'image est immuable. Les limites originales imposées par les frontières de la scène n'ont pas bougé. Incarcéré dans le tableau, le personnage reste isolé, parfois déprimé. Ces allers et retours à l'intérieur de l'esprit forment le motif d'un repli sur soi, un renfermement personnel qui semble même plus triste à cause de la liberté momentanément vécue par les personnages.

Partout dans l'œuvre d'Henrie on trouve ainsi l'isolement, la futilité, l'angoisse et l'anxiété, la contemplation et la dépression, de même que le sentiment d'être dans un état précaire, au bord de l'inconnu, incapable d'y échapper. Malgré le fait que ses personnages participent à la société dans le sens qu'ils s'y trouvent physiquement, près

des autres gens, dans des situations reconnaissables comme sociales, ils sont quand même toujours à distance : il existe un écart impossible à diminuer.

Maurice Henrie écrit, comme c'est maintenant évident, dans un style très dense, concis et complexe. Il dit beaucoup, c'est à dire qu'il communique une densité d'information, dans très peu d'espace, ce qui est exagéré par le fait que chaque nouvelle ou chaque chapitre dans ses romans est si court. Il s'agit d'une énergie compacte. Comme la bombe atomique. Ces nouvelles me semblent mettre en relief le talent de l'auteur à créer des personnages et des scènes frappants par leur caractère inattendu, presque inquiétant. La décision de me limiter aux récits brefs était difficile mais je crois qu'elle était nécessaire. Dans seulement trois recueils, la densité du contenu, les caractéristiques fascinantes de la forme et les pérégrinations mentales des personnages fourniront une vaste source de matériel analytique.

Retournons maintenant à l'intériorité pour faire une dernière observation. Le grand thème de l'isolement est présent partout dans la littérature franco-ontarienne et en fait franco-canadienne. Ce qui est différent chez Henrie c'est que l'isolement de ses personnages semble être dû à des facteurs mentaux. Dans la littérature franco-ontarienne des trente dernières années, ces mêmes thèmes (l'isolement, la dépression etc.) sont presque toujours attribués aux causes sociologiques. La représentation du sujet franco-ontarien comme un sujet minoritaire, sans pouvoir, qui parle une langue peu importante et prête à disparaître a toujours été la source de ce dialogue de la marginalisation dans la littérature francophone dans cette province. Ce qui est intéressant c'est que les mêmes thèmes réapparaissent chez Henrie, comme chez les auteurs qui ont écrit avant lui, mais les causes sociologiques n'y apparaissent pas. Je dirais que ses personnages peuvent être

analysés plutôt par des théories psychologiques et même psychanalytiques du sujet postmoderne. Cette perspective de l'intériorité amènera définition et clarté aux modèles de l'intériorité des personnages et son développement dans les nouvelles d'Henrie. Je me référerai à Julie Kristeva dans ses livres Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection et Polylogue pour la base théorique concernant la construction postmoderne du soi en relation aux objets dans le monde, ainsi qu'à Belinda Cannone, dans Narrations de la vie intérieure, que j'ai déjà mentionné.

Quant à la méthodologie, je me référerai à quatre ouvrages : Perspectives sur la littérature franco-ontarienne, d' Ali Reguigui et Hédi Bouraoui ; La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix, un recueil d'essais sous la direction de Lucie Hotte ; Moments postmodernes dans le roman québécois de Janet Paterson et Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine de Christiane Lahaie. Ces études seront des références indispensables pour comprendre le contexte du récit bref en Ontario, ainsi que pour analyser la nouvelle comme un genre. Mais il convient en tout premier lieu de situer la littérature franco-ontarienne dans son évolution plus récente et de la mettre en parallèle avec la littérature québécoise.

La nouvelle franco-ontarienne

L'écriture franco-ontarienne ne peut se vanter d'un long passé glorieux ; elle peut, cependant, être énormément fière de son institution définitive en relativement peu de temps, ainsi que de ses écrivains qui obtiennent déjà une reconnaissance nationale et internationale. On s'attend à ce que la littérature franco-ontarienne continue son essor

dans le monde littéraire, et que d'ici cinquante ans, on commencera à parler de sa longue et importante histoire.

Pour situer adéquatement les nouvelles de Maurice Henrie, il faut d'abord résumer un peu le contexte et l'histoire particulière de la littérature franco-ontarienne. Il serait possible d'argumenter que, de toutes les communautés francophones au Canada, le Québec a été le premier à constituer pour lui-même une littérature « de langue française » reconnue au niveau national et international. Les origines de la publication romanesque au Québec remontent au 19^e siècle : « Philippe-Aubert de Gaspé (1814-1841)... publia en 1837 le premier roman canadien paru en volume : Le Chercheur de trésor ou l'Influence d'un livre »⁹. Ayant pour base la solidarité d'un peuple formé à part du reste du Canada par le tout premier biais de la langue, la littérature québécoise bénéficie d'un regroupement significatif d'écrivains ainsi que d'un lectorat assez grand pour assurer le fonctionnement de la publication commerciale et la circulation des œuvres pendant les 19^e et 20^e siècles. Cependant, comme la critique a commencé à le noter au cours de la deuxième moitié du siècle dernier, le Québec ne représente pas la totalité de la population francophone au Canada. Il continuera d'y avoir des populations et des communautés francophones significatives en Colombie-Britannique, en Saskatchewan, au Manitoba, en Acadie, cette ancienne province française, et en Ontario, où vit aujourd'hui la population francophone la plus élevée hors du Québec¹⁰, comme le note Dean Louder : « De toutes les îles de l'Archipel francophone d'Amérique du Nord, hormis le Québec... l'Ontario est de loin la plus grande, comptant deux fois plus d'habitants d'expressions française

⁹ « Romans », p.392

¹⁰ *Salle de presse*. Il y a près de 600,000 francophones en Ontario.

que la communauté acadienne... son plus proche concurrent »¹¹. Le nombre des communautés francophones en Ontario (regroupements souvent petits) et les liens entre elles au sein de la province ont influencé sans doute la formation d'une littérature distincte et unique. Il y a quarante ans, la communauté franco-ontarienne ne se sentait pas aussi confiante qu'aujourd'hui.

Dans les années soixante-dix, un mouvement entrepris au nord de l'Ontario à Sudbury par quelques jeunes artistes et écrivains francophones a réussi à parcourir les petites communautés francophones du nord en les reliant dans la réalisation qu'elles appartenaient à un groupe qui possédait une culture, une langue et même une histoire unique au reste de la province et au reste du Canada francophone, y compris le Québec. Lucie Hotte donne ainsi le portrait d'André Paiement, homme intégral à ce groupe créateur qui a lancé ce renouvellement culturel en Ontario français :

Paiement marque le paysage littéraire franco-ontarien comme peu d'auteurs peuvent se vanter de l'avoir fait... Sa vision de la réalité franco-ontarienne, son engagement communautaire, son immense talent et sans doute aussi sa mort prématurée ont contribué à faire d'André Paiement une figure mythique en Ontario français¹².

Confronté par la représentation d'eux-mêmes dans des pièces de théâtre par des dramaturges tels qu'André Paiement, Jean Marc Dalpé, Robert Marinier, Brigitte Haentjens et Patrice Desbiens, les Franco-Ontariens vivaient alors un renouvellement de solidarité identitaire plus forte et plus déterminante que depuis jamais.

Toujours en gagnant de la force, de la crédibilité et de la cohésion, la culture franco-ontarienne a donné naissance depuis quarante ans à quelques centaines de pièces

¹¹ « Revue », *Recherches sociographiques*, p.111

¹² « Paiement, André, *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)* », p.223

de théâtre, de romans et de recueils de poésie et de nouvelles, ainsi qu'à des chansons, des œuvres visuelles, en fait, à tout ce qui témoigne de l'existence d'une identité culturelle vivante et de plus en plus profonde. La parution toute récente de l'ouvrage Perspectives sur la littérature franco-ontarienne, sous la direction d'Ali Reguigui et Hedi Bouraoui (2008), a provoqué cette critique : « ...cet ouvrage est un signe de la vitalité de la littérature franco-ontarienne qui n'est plus vraiment « en émergence » mais représente plutôt une « littérature en ébullition » »¹³. L'influence du Québec n'y est pas négligeable en ce qui concerne le contenu de ce bourgeonnement artistique, son auditoire et même les facteurs commerciaux qui permettent la publication et la distribution des textes, mais la réussite de la littérature franco-ontarienne est due largement et précisément à ce qui la différencie de la littérature québécoise ou de la littérature française. Si elle a été accueillie avec tant de succès c'est qu'elle reflète une réalité spécifiquement franco-ontarienne, une réalité qui comprend, entre autres aspects uniques, une curieuse capacité de se représenter (dans les domaines de la langue et du comportement) comme anglophone *ou* francophone, selon les circonstances sociales. François Paré parle ainsi de cette pratique d'accommodement culturel et linguistique comme « clignotement » ou *shifting*¹⁴. Les Franco-Ontariens se penchent sur cet entrecroisement du monde anglophone avec leur héritage français d'une façon sans doute différente des Québécois, car l'Ontario ne fonctionne pas majoritairement *en français*. C'est très probablement grâce à la représentation d'eux-mêmes, de leurs préoccupations et de leur vie quotidienne, littéralement sur scène dans les multiples pièces de théâtres qui ont été écrites au début du mouvement identitaire en Ontario français, que dans un premier temps les Franco-

¹³ « Une nouvelle littérature en ébullition », p.1

¹⁴ La distance habitée, p.22

Ontariens se sont rapidement identifiés à ce nouveau mouvement culturel. Évidemment, le théâtre n'est pas resté le seul mode d'expression culturelle et artistique pour les Franco-Ontariens, ni une solution complète à la question de la construction d'une identité ferme¹⁵.

Dans l'ensemble, le roman franco-ontarien s'est développé en parallèle avec les étapes évolutives du roman québécois. Peut-être devrais-je préciser ici : Le roman franco-ontarien a développé certains traits qui avaient aussi caractérisé le roman québécois pendant sa propre évolution. L'écriture franco-ontarienne, dès son début et tout comme les premiers romans québécois, a consacré une large part de son attention à la terre. Bien que le terme *roman du terroir* dans toute sa symbolique ne s'applique ni au roman ni à la nouvelle franco-ontarienne, certaines préoccupations pour la nature, le terroir, la communauté, le caractère inhérent du bien-être associé avec cette nature, cette terre, etc., réapparaissent comme des thèmes récurrents dans l'écriture franco-ontarienne.

Un cas exemplaire est celui du recueil de nouvelles La chambre à mourir de Maurice Henrie. Premier recueil de récits brefs d'Henrie, La chambre à mourir a été ainsi décrit par la critique : « Les histoires n'ont d'autre lien que la terre, source de toutes les joies et de tous les soucis du clan »¹⁶. L'élément moralisateur à part, l'écriture franco-ontarienne a souvent ressemblé de cette façon au roman du terroir populaire au Bas-Canada et ensuite au Québec proprement dit entre 1846 et 1940. Mais cette référence semble moins visible à l'heure actuelle, alors que certains changements transforment la scène romanesque. Je crois que l'idée de la ruralité ou d'un territoire identitaire franco-ontarien a cédé sa place à celle d'un *espace* franco-ontarien, idée plus ouverte et

¹⁵ Ibid, p.173

¹⁶ « La chambre à mourir ou la tradition franco-ontarienne », p.10

beaucoup plus sensible à l'incorporation des courants nouveaux dans la littérature. La thématique de la terre se transforme donc vers quelque chose de plus abstrait, comme l'observe Lucie Hotte :

Le roman occupe... une place prépondérante dans la production littéraire... Si le roman réaliste de facture traditionnelle séduit toujours... le roman poétique occupe une place importante particulièrement dans la production des écrivaines... il ne faut pas toutefois négliger le fait que tous les sous-genres romanesques ont désormais leurs adeptes : polar, science-fiction, romans érotiques ont fait leur apparition...¹⁷.

Par « roman réaliste » il me semble qu'on peut inférer un style qui reflète le roman du terroir dont j'ai parlé ci-dessus. Mais, comme on le verra bientôt dans les discussions sur le postmodernisme et la psychanalyse, le réalisme n'a plus une prise si forte dans l'écriture, car, comme le fait remarquer Yves Reuter dans L'introduction à l'analyse du roman, « il s'agit d'un *effet* de ressemblance entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors-texte, linguistique ou non (les objets, les personnes, les événements...). L'*illusion mimétique* n'est donc pas naturelle mais le résultat d'une construction¹⁸ ». Cette idée d'un « effet » et d'une « construction » renverra aux concepts de l'association psychanalytique, de fragmentation et de préoccupation postmoderne pour le fonctionnement interne du sujet, de sa conscience. Mais il faut retourner pour le moment à la littérature franco-ontarienne.

Plutôt qu'une tactique religieuse ou morale pour endoctriner un peuple peu éduqué contre les maux de la ville et de l'industrialisation, on peut supposer que la présence de l'espace terroir dans l'écriture franco-ontarienne renvoie à la préoccupation postmoderniste pour ce qui est local, régional et donc spécifique et unique à l'auteur et à

¹⁷ La littérature franco-ontarienne, p.11-12

¹⁸ L'introduction à l'analyse du roman, p.126

sa communauté. Pour les Franco-Ontariens, qui habitent majoritairement Ottawa et les régions à l'est d'Ottawa mais aussi des communautés plus petites et plus rurales du nord de l'Ontario, les contours des paysages municipaux et ruraux offrent des repères physiques pour ces communautés réelles dont les auteurs franco-ontariens font souvent la description. De plus, la présence de la terre dans cette écriture peut donner naissance à une nouvelle éthique, comme la question des réserves amérindiennes, ou du partage du même espace par deux cultures différentes, comme dans certains textes du romancier et nouvellier Daniel Poliquin, qui s'intéresse au métissage culturel et religieux¹⁹.

Un deuxième aspect du développement du roman québécois qui renvoie au développement du roman et de la nouvelle en Ontario français gravite autour d'une préoccupation pour la langue. Ici je pense à Michel Tremblay et à l'entrée dans l'écriture québécoise du joual au beau milieu d'une crise identitaire et langagière québécoise. La question de la langue hante aussi la communauté franco-ontarienne depuis toujours, vu qu'elle tente de maintenir une présence culturelle cohérente à l'intérieur d'une province anglophone et que sa population ne compte que pour une très petite minorité. Et si le Québec se plaint d'être une minorité au sein du Canada, la communauté franco-ontarienne (et toutes les autres communautés francophones au Canada) est encore plus forcément confrontée et frappée par son statut minoritaire depuis sa formation. Déjà en 1979, Gaétan Vallières et Jacques Grimard observaient qu'

A l'instar des minorités francophones du Canada, les Franco-Ontariens ont beaucoup insisté sur l'école... C'est que jusqu'à tout récemment l'école était souvent perçue comme l'unique moyen d'assurer la sauvegarde de la foi et la survivance culturelle du groupe... cette vision « survivantielle » du devenir franco-ontarien²⁰.

¹⁹ « Le protestant métissé chez Daniel Poliquin », La littérature franco-ontarienne, p.188

²⁰ « L'Ontario français: guide bibliographique », p.172

Cette situation sociale a informé la production culturelle de l'Ontario français depuis ses débuts. On voit comment les facteurs historiques et sociaux qui ont charpenté la production culturelle au Québec se sont reproduits à l'intérieur de la communauté francophone en Ontario dans toute leur complexité, quoique sur une échelle beaucoup plus petite qu'au Québec. La marginalité et l'identité sont donc deux autres thèmes qu'on peut ajouter à celui de l'espace franco-ontarien (image dérivée de la préoccupation québécoise ancienne pour la terre).

Quant à la nouvelle, il vient de paraître chez L'Instant même une étude sur la nouvelle québécoise des années 1980 à 1995. L'auteur, Christina Minelle, postule que la nouvelle est devenue « le genre de la crise et de la déstabilisation »²¹. En outre, dans sa toute récente étude Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine (2009), Christiane Lahaie examine la nouvelle québécoise en détail minutieux. Elle ouvre le premier chapitre par une discussion fascinante sur l'espace, en donnant comme épigraphe cette citation de Maurice Merleau-Ponty: « L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible »²². Ainsi, Lahaie déclenche une analyse exhaustive et complexe de la représentation de l'espace dans les nouvelles québécoises. Je le mentionne ici car certaines de ses observations s'appliqueront à ma propre étude des nouvelles de Maurice Henrie, ce qui renforce une fois de plus le lien, irrévocable à un certain niveau, entre l'écriture québécoise et franco-ontarienne.

²¹ La Nouvelle Québécoise -1980-1995, résumé

²² Phénoménologie de la perception, p.281

Paru en 1997, un ouvrage similaire, La francophonie canadienne : bilan et perspectives de recherche, d'Agnès Whitfield, Jacques Cotnam et Yves Frenette, donne un parcours de la littérature en Ontario français, et en 1992, un colloque déterminant intitulé La nouvelle : écriture(s) et lecture(s) avait lieu au collège universitaire Glendon, à Toronto. Ce colloque a semblé conférer une nouvelle énergie à l'analyse de la nouvelle franco-ontarienne, et témoigne de nouveaux questionnements au sujet de ce genre dont parlera Lucie Hotte et d'autres critiques de la littérature franco-ontarienne une dizaine d'années plus tard. Au même colloque, André Carpentier, théoricien et praticien de la nouvelle, a parlé du « caractère fragmentaire de l'écriture nouvelle puis du principe de la discontinuité par assemblage de brièvetés »²³. Cette fragmentation renvoie aussi aux caractéristiques de la littérature postmoderne, caractéristiques que la nouvelle franco-ontarienne actuelle démontre aujourd'hui clairement. L'important dans toute cette discussion, c'est que au cours des quarante dernières années, la littérature franco-ontarienne a témoigné d'une croissance fascinante malgré la relative instabilité identitaire, peut-être se nourrissant même de son état archétypal « postmoderne » de rupture et de fragmentation. Il faut noter que la critique littéraire franco-ontarienne gagne de plus en plus de richesse et profondeur. Parmi les livres importants à cet égard il y a les collectifs Perspectives sur la littérature franco-ontarienne, sous la direction d'Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (2007), et La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix, sous la direction de Lucie Hotte (2001). Lucie Hotte, dans l'introduction de ce dernier ouvrage, commente l'état des choses:

Si la critique littéraire a longtemps perçu la littérature franco-ontarienne comme homogène autant à cause de sa prédilection pour

²³ « La nouvelle: écriture(s) et lecture(s) », p.410

certains thèmes - l'identité, la marginalité, l'espace franco-ontarien – que de sa préférence pour certains genres, notamment le théâtre et la poésie, ou encore de son attrait pour une langue familière, il lui est désormais impossible de réduire la production littéraire à ces éléments²⁴.

Elle constate un changement dans le courant thématique de cette littérature, qui délaisse les préoccupations sociales et identitaires, notamment la minorisation et la marginalisation, et qui s'oriente vers une autre destination, une nouvelle direction. Et c'est exactement cette nouvelle direction que je voudrais interroger par l'intermédiaire d'un choix d'œuvres représentatives de Maurice Henrie.

Si l'on devait résumer les caractéristiques de la nouvelle franco-ontarienne, spécifiquement différente du roman franco-ontarien et de la littérature québécoise, on pourrait dire que depuis une quarantaine d'années, elle porte les signes d'un questionnement sur l'identité culturelle dans le contexte minoritaire, d'une prédilection pour la langue et la relation de nécessité-condamnation entre l'anglais et le français, conflit éternel, et d'une forte présence de l'Ontario français en tant qu'« espace », une évolution d'une thématique que je crois être exploités dans les romans du début du 20^e siècle au Québec. Pendant les neuf dernières années, une période de temps assez courte en ce qui concerne l'étude de la littérature, la nouvelle franco-ontarienne a pris, selon Lucie Hotte et les critiques qui ont contribué des articles à La littérature franco-ontarienne, une nouvelle direction.

Alors, moins concernée par la crise identitaire par laquelle l'éclatement culturel franco-ontarien a commencé, la nouvelle franco-ontarienne de 21^e siècle manifeste d'autres préoccupations, en général, une hétérogénéité thématique qui commence à incorporer des éléments d'autres cultures ou des autres expériences vécues par des

²⁴ La littérature franco-ontarienne, p.7

auteurs qui ont voyagé ou qui sont des immigrants eux-mêmes. Michel Lord, qui a écrit un article sur la nouvelle chez cinq de ces auteurs, constate une seule constante : « la lutte de la vie contre la mort... survivance »²⁵. Or la mort est souvent présente dans les nouvelles et les romans de Maurice Henrie

Au niveau de la structure des textes, le narrateur demeure présent, mais je dirais que, comme pour le roman, les nouvelliers franco-ontariens ont fait leur part dans l'expérimentation avec la voix narrative, le point de vue, le jeu de la révélation d'information au lecteur, ainsi qu'avec le temps et l'espace du récit. Ces deux derniers thèmes, le temps et l'espace, feront partie de mon analyse de Maurice Henrie. Ici, je compte sur les observations de Christiane Lahaie sur la nouvelle québécoise pour en tirer quelques similarités avec l'écriture du récit bref chez Henrie et pour ainsi explorer une des nouvelles directions et des nouvelles voies qui prend la littérature franco-ontarienne à l'heure actuelle. C'est ce plaisir et cette découverte que je voudrais partager avec mes lecteurs en m'attachant à l'œuvre d'un écrivain important de l'Ontario français.

Un dernier mot, avant de terminer cette introduction, sur Maurice Henrie. Il n'existe pas beaucoup de matière critique sur cet auteur, malgré l'importance accordée à ses publications. On a commencé à enseigner ses livres dans certaines écoles secondaires en Ontario, et Maurice Henrie lui-même est très actif dans les médias ; il a donné beaucoup d'interviews à la radio et dans les journaux francophones ici en Ontario et au Québec. Cependant, les seuls textes critiques que je trouve en ce moment comptent une thèse par un étudiant à l'Université d'Ottawa, et quelques articles universitaires, comme « Déroutage du roman du terroir : Deux romans du terroir contemporains : Un texte

²⁵ Perspectives sur la littérature franco-ontarienne, p.15

franco-ontarien La chambre à mourir de Maurice Henrie et un texte chinois Han Le Clan du sorgho rouge de Mo Yan »²⁶. On peut trouver des comptes-rendus, des revues et des interviews dans des journaux municipaux comme *l'Express*, *La Rotonde*, *Le Devoir*, *Le Droit*, *Le Métropolitain*, le magazine *Liaison* et évidemment sur l'internet.

²⁶ Cultural Identities in Canadian Literature/ Identités culturelles dans la littérature canadienne, p.89

Chapitre 1

Introduction théorique au postmodernisme et définitions

Il est important ici de prendre le temps d'établir le cadre théorique dans lequel cette thèse va se dérouler. J'ai déjà suggéré que celle-ci va tirer son appui de certaines théories postmodernes et psychanalytiques, mais il faut éclairer et organiser les éléments clés tirés de ces deux champs théoriques qui s'appliqueront à mon étude des textes de Maurice Henrie.

En premier lieu, nous allons discuter du postmodernisme, grand mouvement artistique, architectural, politique et littéraire des quarante dernières années en Amérique du Nord. Nous parlerons ensuite des caractéristiques spécifiques à l'écriture franco-ontarienne en général et à la nouvelle franco-ontarienne en particulier, caractéristiques qui trouvent leur fondement dans le mouvement postmoderne. En troisième lieu, nous allons examiner certains concepts psychanalytiques, tels que décrits par Julia Kristeva, et comment ils réagissent à l'idée du postmodernisme, ainsi que comment ils influencent l'écriture en Ontario français. Ce dernier élément va nous conduire à une théorie de l'intériorité dans les nouvelles de Maurice Henrie. Il s'agira d'une manifestation intérieure et mentale du sujet postmoderne, processus aidé et même créé par la forme courte, unique à l'écriture d'Henrie.

Que nous le reconnaissons ou non, nous vivons dans un monde où le postmodernisme joue un grand rôle. Mais qu'est-ce que cela veut dire vraiment? Qu'est-ce que le postmodernisme et quelle est son influence sur notre époque, en particulier sur la littérature franco-canadienne? Le postmodernisme est un terme englobant souvent mal utilisé et mal compris qui décrit tout ce qui a suivi le modernisme de la première partie du

20^e siècle et qui peut être catalogué comme appartenant à la notion de culture. La culture, par ailleurs, est un autre terme très ouvert qui peut inclure presque toute activité humaine : la politique, l'art, et par son déroulement quotidien, l'histoire. Le postmodernisme est donc un terme pour décrire notre position dans l'histoire en ce qui concerne la politique, les arts visuels, la littérature, la musique, etc. En conséquence, nous existons dans un état de postmodernisme perpétuel qui s'étendra on ne sait combien de temps dans le futur, cette période étant toujours 'après' le moment actuel mais sans jamais avoir la possibilité d'échapper à elle-même et de rester en arrière.

Le postmodernisme est comme un gros arbre, avec des racines qui s'étendent très loin dans le sol (dans le passé) et avec des branches qui montent très haut vers le ciel (en avant, vers l'avenir). Je ne traiterai pas toutes les causes, les racines et les multiples branches du postmodernisme. Je compte examiner les aspects qui touchent le plus directement à la linguistique et à la littérature. La politique et l'architecture ne nous concernent pas vraiment, mais dans le champ de la linguistique, on va découvrir certains courants clés du postmodernisme et leur manifestation dans la littérature de la dernière partie du 20^e siècle et du début du 21^e ici en Amérique du Nord.

Quant aux caractéristiques de la nouvelle franco-ontarienne, je retracerai son évolution au cours des quarante dernières années, en examinant comment la littérature issue de la communauté francophone en Ontario a été influencée par le Québec et par le postmodernisme littéraire en général. Je compte discuter des caractéristiques de cette communauté minoritaire et les œuvres qu'elle produit, et les transformations qui se sont manifestées récemment, des changements dont Maurice Henrie est un très bon exemple.

Je comparerai brièvement d'ailleurs Maurice Henrie à quelques-uns de ces auteurs contemporains et leurs nouvelles pour esquisser les similarités entre leurs œuvres, pour situer Henrie dans son propre cadre à l'intérieur de la communauté franco-ontarienne et pour mieux définir les caractéristiques de son œuvre.

A propos de la psychanalyse, j'examinerai les théories de Kristeva en assez grand détail, ainsi que quelques idées de Jacques Lacan à propos du sujet postmoderne et de sa construction. Kristeva est une des théoriciennes et critiques postmodernes les plus célèbres des quarante dernières années et ses idées poussent notre compréhension de l'identité vers des conclusions frappantes et franchement parfois difficiles à envisager. Beaucoup de son travail porte sur la position de la femme dans le monde postmoderne et sur la construction de l'identité hors des catégories du genre sexuel, mais je vais me concentrer sur ses concepts de l'abjection et de la formation du sujet dans cette condition. Il existe dans les nouvelles de Maurice Henrie une préoccupation pour la mort, l'absence, l'oubli et le grotesque, des thématiques que je veux analyser en utilisant les théories de Kristeva.

C'est le but de ce chapitre de fournir les définitions des termes et des concepts qui seront à l'œuvre dans mon analyse des trois recueils. Le postmodernisme est peut-être le concept le plus central parmi les idées qu'on va aborder et le plus difficile à définir, mais il est certainement aussi le plus important et le plus crucial pour arriver à une bonne compréhension des nouvelles d'Henrie à l'étude ici, particulièrement de l'intériorité des personnages dans ces nouvelles. Voilà où nous commencerons.

Le postmodernisme

Il me semble que le terme ‘postmodernisme’ a toujours été entouré d’un air impénétrable et énigmatique. Il est difficile de les réunir en une seule définition, car la réalité et les phénomènes que ce terme veut décrire sont très complexes, comme l’indique

Dick Hebdige:

[T]he degree of semantic complexity and overload surrounding the term ‘postmodernism’ at the moment signals that a significant number of people with conflicting interests and opinions feel that there is something sufficiently important at stake here to be worth struggling and arguing over²⁷.

Quelle est en fin de compte la signification du mot « postmodernisme » ?

Postmodernism is said to be a culture of fragmentary sensations, eclectic nostalgia, disposable simulacra, and promiscuous superficiality, in which the traditionally valued qualities of depth, coherence, meaning, originality, and authenticity are evacuated or dissolved amid the random swirl of empty signals²⁸.

Une des raisons de cette complexité inhérente se trouve dans les origines du mot lui-même. Le terme ‘postmodernisme’ a été employé avant le 20^e siècle par un artiste anglais, John Watkins Chapman, mais a pris son essor dans les années 1960, 1970 et 1980²⁹. Tout comme l’emploi du mot lui-même n’est pas complètement nouveau à notre époque, les origines linguistiques du terme sont aussi anciennes. La racine du mot « postmoderne » est évidemment le mot « moderne », pris du latin « modo » qui veut dire « au moment actuel » ou « juste maintenant »³⁰. Je traduis ici une citation d’ Introducing Postmodernism : « Historiquement, le moderne est toujours en guerre avec ce qui le précède immédiatement. Dans le même sens, ce qui est « moderne » est donc toujours et

²⁷ Hiding in the Light, p.182

²⁸ « Postmodernism », The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms

²⁹ Introducing Postmodernism, p.3

³⁰ Ibid, p.19

aussi « post » quelque chose d'autre »³¹. Le recueil où se trouve cette citation contient une bonne douzaine d'articles dont les auteurs présentent collectivement une très belle illustration du paradoxe interne du postmodernisme. Si le mot « moderne » est tiré du latin pour « au moment actuel », « postmoderne » est donc toujours « après le moment actuel, après juste maintenant ». Alors, le moderne et le postmoderne sont éternellement joints l'un à l'autre, tous les deux étant « après ». C'est un état difficile à maintenir, car le temps n'arrête pas, et difficile à définir, car le moment actuel change sans cesse. Ce qui est « postmoderne » est donc un processus continu de renouvellement, de questionnement et de réfutation de soi-même. Dans Le postmoderne expliqué aux enfants, Jean-François Lyotard dit que le postmodernisme est dans un état naissant, un changement qui est constant³².

Ce paradoxe interne dans le mot s'applique plus largement à la théorie postmoderniste. Un tel paradoxe est virtuellement impossible à soutenir dans la culture du jour au jour, mais la vitesse avec laquelle la technologie nous a permis d'inventer, de reproduire et de vendre de nouvelles choses crée un environnement culturel où le moment actuel change de plus en plus rapidement. Le postmodernisme est un monde où on regarde toujours vers le futur, laissant le passé dans la poussière de nos développements architecturaux, consuméristes, etc. Les médias (la télévision, la publicité, la culture populaire) sont une des plus grandes sources de culture 'postmoderniste' dans la forme d'une surabondance des images et des styles disjoints. Dans le monde pratique, où les phénomènes regroupés sous le terme postmodernisme agissent et dirigent la culture, les effets sont nombreux.

³¹ Ibid, p.19 (la traduction est de moi)

³² Le postmodernisme expliqué aux enfants, p.30

Ici, on doit clarifier que le mouvement postmoderniste a été décrit pour la première fois aux États-Unis, lors de la destruction d'un bâtiment symboliquement 'moderne' qui avait été construit pour la population désavantagée à St. Louis, Missouri, dans le style international de l'architecture moderniste³³, et qu'ensuite le phénomène du postmodernisme a été observé par des critiques en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord. A l'heure actuelle, on peut dire que le concept du postmodernisme pourrait s'appliquer à la majorité des cultures occidentales.

Dans l'architecture, le postmodernisme a donc annoncé la fin des bâtiments comme des « machines for living » et l'arrivée d'une emphase sur le local, le particulier et le vernaculaire. Les architectures postmodernes ont commencé à citer certains styles architecturaux du passé dans leurs nouvelles constructions, mais d'une façon éclectique, aléatoire et ironique³⁴. Ici, des mots comme la parodie et le pastiche apparaissent dans le discours.

Dans son livre Le postmodernisme, Yves Boisvert explique qu'« Avec les années 70, le postmodernisme est apparu dans les champs artistique et littéraire... et a gagné ensuite d'autres disciplines, telles que la philosophie et les communications »³⁵. Plus tard, le développement de l'ordinateur et de l'internet a donné naissance à des phénomènes innombrables, à des ressources incroyables pour la reproduction et la dissémination de l'information et des idées : « ...le passage des sociétés occidentales à l'heure des technosciences et des mass media ainsi que l'avènement d'une économie postindustrielle sont à la base de la mutation culturelle qui nous a permis d'accéder à la

³³ Introducing Postmodernism p.115

³⁴ Ibid, p.115, 116

³⁵ Le postmodernisme, p.9

postmodernité »³⁶. L'informatisation de nos interactions avec l'histoire, la politique, l'art, les médias, la littérature et la philosophie a facilité, dans tous ces domaines et dans les milieux qui les critiquent, une multiplication foudroyante des effets dont je viens de parler : l'ironie, le pastiche, la parodie, la citation éclectique et vernaculaire.

Comme le monde littéraire reflète naturellement la culture l'entourant, ce « tourbillon aléatoire des signes vides » s'est introduit dans l'écriture occidentale par quelques manifestations importantes. Comme l'architecture et les autres disciplines touchées par la postmodernité, la littérature des quarante dernières années est une collection éclectique et diversifiée de phénomènes, qu'on doit nommer tous 'postmodernistes' simplement à cause de leur appartenance à l'époque actuelle. Il n'est pas possible d'exclure quelque chose de nouveau (dois-je dire quelque chose qui remet en question une idée déjà acceptée par un chemin différent ou surprenant), parce qu'on n'est jamais complètement certain des caractéristiques exactes du postmodernisme. Si un concept ou une idée apparaît dans le moment actuel, cela doit faire partie du moment postmoderniste que nous vivons.

Ihab Hassan, un postmoderniste américain, a formulé une liste des différences entre le modernisme et le postmodernisme dans son article « Towards a Concept of Postmodernism ». Il inclut par exemple des mots comme chance, jeu, anti-forme, anti-thèse, petite histoire, texte, intertexte, participation, ironie, indétermination, pour décrire le postmodernisme³⁷. La réflexivité est un autre terme qui s'est déplacé entre différents domaines, telle la philosophie, pour s'étendre dans le champ littéraire comme une autre caractéristique postmoderne de l'écriture occidentale. Yves Boisvert indique que les

³⁶ Ibid, p.11

³⁷ « Toward a Concept of Postmodernism » p.280

architectes postmodernistes « ont remis l'humain au centre de leurs préoccupations »³⁸, ce qui peut être vu comme le plus grand exemple de la réflexivité, la capacité de se référer à soi, ou d'être l'objet de soi-même. Mark Currie est certain que les thèmes de la réflexivité du soi (« self-reflexivity ») et de la relation entre la fiction et l'histoire définissent le roman postmoderne³⁹. Dans la littérature, la réflexivité est manifestée par la métalangue, l'emploi du langage pour parler du langage⁴⁰, ainsi que par la thématique d'une exploration de l'identité et de la relation entre écrivain et écriture, entre artiste et art etc., thèmes qui se retrouvent partout dans la culture, la société et la politique postmodernistes.

A ce moment-ci, je voudrais discuter quelques définitions de certaines caractéristiques littéraires postmodernes, afin d'établir un cadre analytique pour le chapitre deux. Yves Boisvert propose cinq caractéristiques majeures de l'écriture postmoderne. La première est « l'omniprésence d'un narrateur qui s'affirme à travers l'utilisation du « je » »⁴¹. Cette présence du sujet dans le texte crée une confusion entre l'auteur et le narrateur qui rappelle l'obsession postmoderniste pour l'écrivain et l'écriture. Deuxièmement, Boisvert indique que le codage et l'intertextualité signalent un texte postmoderne car ils « bris[ent] la linéarité du discours »⁴². L'écriture postmoderne est aussi pleine d'ironie et de parodie. L'ironie peut être définie comme « une manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut

³⁸ Le postmodernisme, p.16

³⁹ Postmodern Narrative Theory, p.65

⁴⁰ The Concise Oxford Dictionary of Linguistics

⁴¹ Le postmodernisme, p.58

⁴² Ibid, p.58

exprimer »⁴³. Selon Linda Hutcheon, « dans un texte qui se veut ironique, il faut que l'acte de lecture soit différé au delà du texte (comme une unité sémantique) vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique de l'auteur »⁴⁴. Dans le contexte postmoderne, Boisvert voit la parodie comme « une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse ; une caricature »⁴⁵ en disant que l'écrivain postmoderne se moque souvent de l'activité littéraire ou de la littérature en général. Les jeux de mots et les néologismes sont deux formes que prend cette troisième caractéristique, démontrée par exemple dans l'écriture de l'écrivain québécois Réjean Ducharme. La fragmentation, l'errance et la confusion⁴⁶ sont aussi des éléments importants des textes postmodernes. Comme l'intertextualité brise la linéarité d'un texte, aussi la fragmentation du récit bouleverse cette linéarité. Rien n'est sûr, ni prescrit. Les grands récits n'existent plus et on ne s'attend plus à une narration linéaire sur les plans spatial ou temporel. D'ailleurs, Jean-François Lyotard a défini le postmodernisme comme une « incrédulité à l'égard des métarécits »⁴⁷ et indiqué qu'on appelle « postmoderne » un texte qui conteste en forme et en contenu les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. En dernier lieu, Boisvert note que le texte postmoderne invite le lecteur « à participer à l'œuvre »⁴⁸. Cette participation du lecteur à l'écriture permet la multiplication des interprétations, ce qui est une autre caractéristique de la culture postmoderne, la vérité ayant cédé sa place aux vérités ; chaque individu peut choisir le chemin, l'interprétation qu'il voudrait, selon les circonstances. Il faut noter enfin qu'un texte dans son sens plus large peut être n'importe

⁴³ Le Robert Micro, p.725

⁴⁴ « Ironie, satire, parodie », p.141

⁴⁵ Le Robert Micro, p.941

⁴⁶ Le postmodernisme, p.59

⁴⁷ La condition postmoderne, p.7

⁴⁸ Le postmodernisme, p.59

quelle manifestation culturelle, philosophique ou sociologique, comme l'a démontré Roland Barthes, mais pour nous, par le mot « texte » nous entendrons le matériel écrit qui se trouve dans un livre, et plus tard, dans les trois recueils de nouvelles à l'étude.

Évidemment, les caractéristiques de notre culture postmoderne se traduisent en des idées et des phénomènes qui à leur tour caractérisent l'activité culturelle et artistique de notre propre société. La forme et les contours de l'écriture présente reflètent la philosophie postmoderne et les autres phénomènes sociaux et culturels de la postmodernité. Les théoriciens et les critiques en ont esquissé les thèmes et les préoccupations majeurs, que j'espère avoir délimité ici dans leur rapport avec la littérature. Il est certain que toutes les caractéristiques dont j'ai parlé n'apparaissent pas dans chaque texte dit « postmoderne ». A l'heure actuelle, le postmodernisme se répand en Chine et en Europe de l'Est⁴⁹, grandissant sans doute dans des façons nécessairement différentes des quarante premières années aux Etats-Unis et dans les cultures de l'occident. Cependant, ces termes et thématiques du postmodernisme occidental fourniront une base analytique pour l'écriture postmoderne dans les trois recueils de nouvelles de Maurice Henrie.

Dans ce contexte, on doit s'interroger spécifiquement sur le rôle du postmodernisme au Canada, et non seulement dans « la culture occidentale » de manière générale. En quoi la littérature postmoderne au Canada est-elle différente de la littérature postmoderne américaine ? Est-ce qu'elle change encore plus dans le contexte franco-canadien ? Au Québec, par exemple, le postmodernisme a eu un début tardif en relation

⁴⁹ Moments postmodernes dans le roman québécois, p.4

du reste du Canada et des États-Unis⁵⁰. Le travail de Linda Hutcheon, postmoderniste canadienne de réputation internationale, a ajouté aux études de ses collègues américains son analyse du rôle de l'idéologie et de l'histoire dans le récit postmoderne, ce que Hutcheon nomme la métafiction historiographique (« historiographic métafiction »⁵¹), c'est-à-dire une écriture qui se penche sur l'acte d'écrire lui-même. (On ressent ici le rapport narcissique entre l'écrivain et l'écriture qui était une des caractéristiques de la littérature postmoderne). Par son livre The Canadian Postmodern : A Study of Contemporary English-Canadian Fiction, paru en 1988, Hutcheon ouvrait la porte sur le littérature postmoderniste anglo-canadienne. Mais qu'en est-il du postmodernisme dans le contexte franco-canadien ?

Comme je l'ai déjà noté, le postmodernisme a pris beaucoup plus de temps pour s'installer dans le tissu culturel et intellectuel du Québec qu'en d'autres parties de l'Amérique du Nord. Janet Paterson note qu'au Québec « il est pour tout dire difficile de parler de postmoderne en l'absence d'une tradition dite *moderne* »⁵². Cela revient au lien inextricable déjà mentionné entre le postmoderne et le moderne. Il ne serait donc pas surprenant que pendant que le reste de l'Amérique du Nord discute de l'avènement du postmodernisme dans les années 1960 et 1970, on n'en aurait presque jamais entendu parler au Québec, qui ne reconnaît pas avec la même précision que les États-Unis et le Canada anglophone une période littéraire « moderne ». Quand même, son moment est venu vers la fin des années 1970, alors que le Québec a joué un rôle crucial dans le développement du concept théorique du postmodernisme. En 1979, sur la requête du

⁵⁰ Ibid, p.2

⁵¹ A Postmodern Reader, p.x

⁵² Moments postmodernes dans le roman québécois, p.2

gouvernement québécois et du Conseil des Universités, Jean-François Lyotard a écrit La condition postmoderne : Rapport sur le savoir. Cette publication a marqué définitivement le débat autour du postmodernisme. Grâce à la traduction, le texte a circulé au Canada anglophone, aux États-Unis, et dans d'autres parties de l'Europe, contribuant en même temps à la migration du terme dans cette dernière⁵³. Puisque les critiques anglo-américains étaient presque inconnus au Québec à cette époque, Paterson attribue à Lyotard la croissance de l'intérêt pour le postmodernisme au Québec ainsi que l'importance du concept du « postmodernisme » dans le domaine de l'architecture et des arts visuels.

Au Québec, l'écriture postmoderne (pour la plupart dans la forme romanesque) peut être reliée à la crise profonde vécue par la société québécoise dès la Révolution tranquille, à cause de son inscription des thèmes de rupture, d'incertitude, et de chute des idéologies rigides qui avaient dominé le Québec depuis longtemps. Hubert Aquin, Gérard Bessette, Nicole Brossard, Yolande Villemaire, Jacques Godbout, Madeleine Ouellette-Michalska, Jacques Poulin et Réjean Ducharme sont quelques auteurs québécois dont les œuvres se caractérisent par une perspective « postmoderne »⁵⁴. Ducharme, par exemple écrit souvent sur le thème des adolescents qui ne veulent pas faire face à la société des adultes, ainsi que celui de l'incapacité du langage à exprimer l'expérience⁵⁵. Ses jeux de mots, néologismes et son usage soigneux de la langue manifestent ce dernier thème dans ses livres. Paterson avance la preuve que le roman québécois illustre toutes les caractéristiques clés du postmodernisme, comme par exemple, le narrateur qui s'affirme

⁵³ Ibid, p.2

⁵⁴ Moments postmodernes dans le roman québécois, p.18

⁵⁵ « Réjean Ducharme », The Canadian Encyclopedia

dans le texte par l'emploi du « je » et la confusion qui en résulte entre lui et l'auteur, ainsi que par les thématiques de la réflexivité et de la rupture, ou de la multiplication d'interprétations, ou encore de l'abolition des « grands récits » et de l'autorité de l'auteur ou même du narrateur.

Cependant, le Québec ne compte pas pour la totalité du Canada francophone. L'Acadie possède une littérature importante, ainsi que les communautés francophones à l'ouest du Québec, comme le Manitoba, et ce qui est plus important pour notre étude, l'Ontario. Il est certain qu'une critique existe pour la littérature franco-ontarienne, cependant, elle est si jeune, (étant apparue pour de vrai dans les années 1970), que cette critique n'est pas encore exhaustive. Il semble que la littérature franco-ontarienne est en train de se transformer, laissant de plus en plus de côté sa préoccupation pour les thèmes de la marginalisation et se lançant vers quelque chose de nouveau. C'est mon but dans cette étude d'examiner l'écriture d'un auteur qui est reconnu, mais dont l'œuvre n'est pas encore étudiée par les critiques et les théoriciens. Il me faudra aussi retracer ses caractéristiques « postmodernes » en même temps qu'explorer chez Maurice Henrie l'évidence possible d'une direction « nouvelle » que prendrait peut-être la littérature franco-ontarienne en général.

La psychanalyse

C'est d'abord par le biais de certains concepts psychanalytiques que pourra être élaborée une lecture des nouvelles de Maurice Henrie. Les travaux de Sigmund Freud et de Julia Kristeva seront au premier plan. La psychanalyse, « méthode de psychologie

clinique, investigation des processus psychiques profonds de l'inconscient »⁵⁶, est devenue un sujet d'intérêt extrême lors de son apparition sur la scène scientifique avec les premières publications de Sigmund Freud entre 1895 et 1908. Au début, Freud a travaillé en collaboration avec Joseph Breuer, mais les deux se sont séparés à cause d'un désaccord à propos de la sexualité centrale aux théories freudiennes⁵⁷. On dit avec raison que Freud est le fondateur de la psychanalyse et que toutes les variations qui existent aujourd'hui trouvent leur origine dans son travail. C'était en 1908, au premier Congrès International de Psychanalyse, que Freud avait vraiment commencé à gagner la reconnaissance qui lui serait donnée pendant le reste de sa vie. Ses théories sur la sexualité infantile, les rêves, l'inconscient, la construction de l'esprit, ainsi que sur la psychanalyse comme une thérapie et pratique fondamentalement scientifique, forment la base sur laquelle une grande partie des intellectuels du 20^e siècle construiraient leur propre travail, soit en accord avec les théories de Freud, soit en les rejetant ou les modifiant.

Voilà comment la psychanalyse (dans la forme de ses différentes théories) a ainsi pénétré d'autres domaines que la médecine et la psychologie, telles la philosophie et la linguistique. Pour situer un peu la psychanalyse dans son contexte, il faut dire qu'avant son développement, la philosophie se concentrait sur la question de la signification de l'essence de la vie et de notre expérience. La linguistique était entrée dans cette discussion à l'instant où Hegel proposait que la signification du monde se réalisait dans son articulation philosophique, mot clé qui faisait entrer la linguistique comme

⁵⁶ Le Robert Micro, p.1076

⁵⁷ « Sigmund Freud : Introduction », Internet Encyclopedia of Philosophy.

« articulation »⁵⁸. Ainsi était déclenché le rôle du langage dans la philosophie. Parce que la psychanalyse elle aussi allait s'occuper de trouver la signification de l'expérience par le biais de la langue (raconter un événement, un rêve etc., pour que la psychanalyste puisse en tirer les pulsions et les forces inconscientes qui l'avaient causé), il est facile de voir comment l'avènement de la psychanalyse au début du siècle influencerait le discours philosophique et linguistique déjà en pleine discussion. C'était une véritable floraison de théories qui en a résulté. Jacques Lacan lie la psychanalyse à la linguistique en proposant l'idée que l'inconscient est structuré comme une langue⁵⁹. Il est intéressant de noter que Freud lui-même avait trouvé que les blagues, les interprétations erronées et les fautes de langue, en fait, les ruptures de langue, sont l'effet réel de l'inconscient. Lacan met plus tard l'accent sur cette relation entre le langage et l'inconscient pour en bâtir sa propre théorie de la subjectivité. Les idées nées dans la psychanalyse freudienne seraient appropriées et développées dans différentes directions par des philosophes, linguistes, psychiatres et psychanalystes comme Édouard Pichon, Jacques Lacan (déjà mentionné), Jacques Derrida et Julia Kristeva.

On ne s'intéresse pas ici uniquement au corpus des œuvres de Freud, puisque l'histoire de la psychanalyse est une évolution qui traverse le siècle même et qui continue de se dérouler. En revanche, c'est l'exploration de l'origine de certains concepts psychanalytiques qui nous intéresse et qui attire notre attention vers Freud, l'homme qui a mis en marche les machinations et roulements de la psychanalyse moderne et par extension, postmoderne.

⁵⁸ The Portable Kristeva, p.xii

⁵⁹ Ibid, p.xiii

A la base de sa pratique et de ses théories, Freud cherche des explications dans lesquelles les phénomènes psychotiques qu'il observe chez ses patients, telles l'hystérie et la névrose, pourraient trouver leur raisonnement. Au lieu de proposer des remèdes, il commence à chercher les causes derrière les symptômes. En cherchant les significations derrière les maladies et les manifestations de l'esprit (comme les rêves) de l'esprit, Freud est arrivé à considérer les événements dans le passé de ses patients comme explication. Il n'est donc pas difficile de voir pourquoi et comment la psychanalyse est si facilement entrée dans d'autres sciences. A la suite de son idée, Freud établit le lien entre une occurrence dans l'enfance et le comportement adulte, une connexion qui établit aussi un précédent pour la fondation de ses idées sur la construction et la constitution de l'être, une question qui appartient également au domaine de la philosophie. Par sa pratique de faire parler sa patiente à haute voix, de la faire raconter sa vie, ses rêves, et ses pensées pour mieux cerner l'événement traumatique ou problématique qui avait déclenché dans son esprit les conditions nécessaires à une manifestation psychotique, Freud ouvre la porte aux linguistes, qui appliqueraient les théories psychanalytiques à l'examen du langage et du rôle qu'il joue dans la constitution du sujet humain et dans la communication de son expérience.

Dans le contexte postmoderne, Julia Kristeva occupe une place remarquable sur la scène intellectuelle. Complexes et multi-disciplinaires, les théories de Kristeva incorporent des idées tirées de la philosophie et de la linguistique en plus de leur base psychanalytique. Ce qui nous intéresse dans la théorie de Kristeva, c'est la façon dont elle perçoit la construction du sujet. Kristeva critique la linguistique pour sa perspective clinique sur la langue, voulant y réincorporer l'aspect humain, vivant, corporel :

Kristeva se démarque de la conception lacanienne de l'inconscient « structuré comme un langage » : si elle reconnaît à cette proposition l'immense mérite d'ouvrir l'inconscient à la langue, elle lui impute le défaut de ne voir en lui qu'un produit de langage et de faire ainsi l'économie de la pulsion et de l'ensemble des signes émis par le corps⁶⁰.

Cette vision du corps vivant et contribuant à sa propre existence dans le monde social, linguistique et mental sera une doctrine fondamentale pour Kristeva.

Une de ses idées les plus importantes en ce qui concerne la construction du sujet est celle des pulsions du corps, une variation de la notion freudienne proposée vers le début du siècle au sujet des pulsions et des instincts. Pour Freud, les instincts sont les forces principales et motivantes dans le domaine mental, pulsions qui dynamisent et excitent l'esprit dans toutes ses fonctions⁶¹. Il caractérise ces instincts et pulsions pour la plupart comme sexuels, émanant des organes physiques et poussant le sujet à satisfaire ses désirs :

... le terme d'*inconscient* est réservé à des représentations (c'est-à-dire des idées, des images, ou des traces dans la mémoire) qui sont en permanence hors d'atteinte de la conscience. [12] Ces représentations sont étroitement liées aux pulsions fondamentales, c'est-à-dire aux principales tendances ou « poussées », qui se ramènent à deux types : les pulsions sexuelles et les pulsions de conservation de soi. Les pulsions ne sont ni psychiques ni corporelles, mais elles se trouvent à la limite des deux domaines : elles traduisent pour ainsi dire dans le psychique les exigences biologiques⁶².

Kristeva, des années plus tard, emprunte l'idée (déjà critiquée et développée par plusieurs intellectuels) de la pulsion corporelle et l'incorpore à son travail théorique. Elle se dissocie de la notion freudienne qu'un sujet subit cinq étapes sexuelles au cours de son entrée dans la langue et dans la société, mais elle ajoute l'idée des pulsions corporelles à

⁶⁰ Julia Kristeva, p.43

⁶¹ « Sigmund Freud : The Theory of the Unconscious », The Internet Encyclopedia of Philosophy.

⁶² Introduction à la psychanalyse, Freud, p.7-8

la linguistique pour arriver à une théorie du langage où le corps produit des pulsions qui se manifestent dans la langue. Elle déclare : « Si mon corps et mon esprit présentent encore quelque intérêt, je pense qu'on les trouvera non dans ce qui saute aux yeux, mais dans une invisible intensité dont je cherche à appréhender la signification, et pas seulement l'apparence »⁶³. Par l'idée de cette « invisible intensité » qui relie intégralement le corps et l'esprit et qui émet « une signification » Kristeva contourne, donc les difficultés de Jacques Derrida face à la relation entre la langue et le corps vivant, parlant.

Pour Derrida, le langage indique éternellement ce qui est « autre » et impossible à voir. Les mots peuvent seulement référer l'absence de ce dont ils parlent⁶⁴. L'expérience, donc, et la communication de cette expérience, sont pour toujours fondamentalement séparées. Avec son incorporation des pulsions corporelles, Kristeva rejoint l'écart entre l'expérience (le corps) et la communication (le langage). « Faire de la langue un travail »⁶⁵ est la première phrase de *Séméiotikè*, son premier livre, phrase qui gouvernerait tout le travail intellectuel futur de Kristeva, et qui signale l'importance du langage dans ses études psychanalytiques.

Cette discussion des pulsions et des instincts présuppose une théorie de l'inconscient. Freud était le premier à postuler que la gamme des comportements humains peut être expliquée en tout par les processus mentaux qui résident derrière la personnalité adulte et qui la déterminent : « l'inconscient est le psychique lui-même »⁶⁶. C'est la première théorie de l'inconscient. En 1923, Freud a précisé ses idées, proposant que

⁶³ Julie Kristeva Interviews, cahier central (traduction de Catherine Bouthors-Paillart)

⁶⁴ Psyche, p.60

⁶⁵ Séméiotikè, p.1

⁶⁶ L'interprétation des rêves, p. 520

l'inconscient est tripartite : le *ça*, le *moi* et le *surmoi* sont les trois parties distinctes de l'inconscient mais en même temps reliées inséparablement l'une à l'autre. Le *ça* est le lieu de toutes les pulsions sexuelles qui sont instinctives et qui ne seraient pas socialement acceptables. Le *surmoi* est la conscience morale, le site des règles de contrôle social avec qui les désirs du *ça* sont en plein conflit. Le *moi* est le sujet conscient formé par les interactions entre le *ça* et le *surmoi*; le *moi* doit faire le travail constant de réconcilier avec la réalité externe (la société) leurs exigences contradictoires⁶⁷.

L'important n'est pas que Kristeva suive le modèle théorique de l'inconscient tel que proposé par Freud, mais qu'il est à l'origine de toute la théorisation de l'inconscient qui s'ensuivrait, y compris celle de Kristeva, qui pratique la psychanalyse régulièrement tout comme Freud.

Voici comment les psychanalystes actuels reconnaissent (probablement grâce au travail de Kristeva) le problème de la fragmentation du corps et de l'esprit, et la solution d'intégration qui est nécessaire. David Servan-Schreiber en parle dans son ouvrage *Guérir* (2003) : « Dans la foulée de Freud (et Lacan va pousser cela encore plus loin), la pensée, le langage, deviennent l'unique objet d'étude, qui détermine tout le reste. L'individu se trouve alors fragmenté : le corps est abordé séparément des émotions »⁶⁸. Il me semble que Servan-Schreiber ne fait rien que reformuler une question à laquelle Kristeva a déjà observé la réponse dans *Histoires d'amour*, publié vingt ans avant *Guérir* : « Être psychanalyste, c'est savoir que toutes les histoires reviennent à parler d'amour »⁶⁹. C'est ainsi qu'elle interprète l'étude de la psyché, d'une approche holistique

⁶⁷ « Neurosis and the Structure of the Mind », [The Internet Encyclopedia of Philosophy](#).

⁶⁸ « Le corps retrouvé : David Servan-Schreiber », p.27

⁶⁹ [Histoires d'amour](#), résumé

qui présuppose l'intégration du corps physique et des émotions et pensées de l'esprit. Mais retournons à l'évolution de la psychanalyse et de la constitution du sujet.

Comment un sujet devient-t-il un *sujet* ? Comment un enfant, qui entre dans le monde physique, entre-t-il dans le monde social ? Quel est le processus derrière cette collection de reconnaissances, d'apprentissages et d'expériences qui amène un enfant sans langue à se développer dans une personne sociale ? Tôt après la discussion de Freud sur les stades de développement de l'enfant avec son emphase sur le sexuel, la question de la langue entre dans les théories de la subjectivité. La linguistique de Ferdinand de Saussure (*Lecture sur la linguistique générale*, 1916) fournissait au monde académique une matière théorique suffisamment complexe et féconde pour inspirer une génération entière d'intellectuels. La raison pour laquelle la linguistique prend une place importante dans la question psychanalytique de la constitution du sujet (une question qui peut aussi, évidemment, être traitée d'une manière philosophique), est que l'être humain est un être parlant, et pour entrer dans la société, il acquiert, d'une façon ou une autre, une langue par sa capacité unique pour le langage. Parler c'est s'exprimer, c'est se faire le personnage principal de son propre récit, donc, le langage est central à la subjectivité.

Dans sa propre théorisation du sujet, Kristeva revisite la psychanalyse lacanienne et freudienne : « Notre position... est, on le voit, inséparable d'une théorie du sujet qui tient compte de la position freudienne de l'inconscient »⁷⁰. Tout comme Freud, qui propose un sujet « double » (inconscient/ conscient), Lacan pose que le sujet est une unité « clivée », le résultat d'un manque impossible à assouvir⁷¹. Cependant, le sujet « clivé » est sujet d'une société, et comme tel, il est soumis à la Loi d'Un (le Nom du Père), qui

⁷⁰ La révolution du langage poétique, p.30

⁷¹ « Le sujet en procès », (Prud'homme), 2.1

« freine les pulsions et instaure l'ordre de la censure sociale »⁷². De cette censure, le sujet prend sa forme « unaire ». Lacan, comme Kristeva, s'intéresse à l'intersection de la psychanalyse et de la linguistique. Dans Le Séminaire Livre XI (1965), Lacan donne la réponse à sa propre question « La psychanalyse est-elle une science ? » : « Si la psychanalyse doit se constituer comme science de l'inconscient, il convient de partir de ce que l'inconscient est structuré comme un langage »⁷³. Lacan voit le corps comme un corps parlant et le compare au corps textuel, alors que les deux se constituent dans le langage. Il formule un rapport entre le devenir du sujet et la formation du signe linguistique (signifiant/ signifié) :

Tel le découpage linéaire du signe (signifiant/signifié) qui accorde au signifiant un signifié figé, le sujet « unaire » fait sens (se fixe) au contact des structures sociales unifiantes (la loi de l'Un ou le Nom du Père : systèmes idéologiques clos et structures de domination sociale)⁷⁴.

Le sujet unaire correspond au signe clos, un état qui nie la possibilité du dynamisme du sujet ou du langage, dynamisme qui, au début, était intégral au sujet (clivé à cause de son manque et sa quête) et au signifiant (pleine de possibles signifiants) au début.

Kristeva s'intéresse au rapport établi par Lacan sur la mutation en sujet unaire et en signe clos. Elle suppose que la loi « unaire » n'explique pas complètement les pratiques signifiantes : « [L]e sujet unaire qu'a découvert la psychanalyse n'est qu'un moment, une phase d'arrêt, disons une stase, excédée par le mouvement et menacée par lui »⁷⁵. Si la psychanalyse a voulu faire de la structure langagière un « signe, simple,

⁷² Ibid 2.1

⁷³ Le Séminaire, p.185

⁷⁴ « Le sujet en procès », (Prud'homme) 2.1

⁷⁵ Polylogue, p.56

désincarné, verbe au-delà de l'expérience »⁷⁶, Kristeva, comme nous venons de le noter, a voulu réinstaurer dans le langage le rôle crucial du corps vivant, parlant, évoluant.

Selon Kristeva, le corps humain se manifeste dans le langage d'une manière très spécifique. Kristeva propose que la signification se compose de deux éléments : le symbolique et le sémiotique. Le symbolique, c'est la structure organisatrice du langage, ce qui gouverne ce à quoi et comment les symboles réfèrent. Contrairement aux autres théories linguistiques structurales, qui se contentent de s'occuper du fonctionnement de cette qualité structurante du langage, et essaient d'en tirer toute la signification de la communication humaine, la théorie de Kristeva contient un deuxième facteur. Elle avance la notion du sémiotique, qui est la contrepartie du symbolique, son contraire, et l'élément du langage qui représente les rythmes et les tons qui y sont présents ; des rythmes et des tons qui sont le résultat direct des pulsions corporelles :

Disons... que les deux tendances que nous venons de mentionner désignent *deux modalités* de ce qui sera pour nous un même procès de la signifiante. Nous appellerons la première « *le sémiotique* », en réservant à la seconde « *le symbolique* ». Ces deux modalités sont inséparables dans le *procès de la signifiante* qui constitue le langage... Le sujet étant toujours sémiotique *et* symbolique, tout système signifiant qu'il produit ne peut être « exclusivement sémiotique » ou « exclusivement » symbolique, mais qu'il est obligatoirement marqué par une dette vis-à-vis de l'autre⁷⁷.

Mais Kristeva dirait que ces pulsions ne sont pas *représentées* par le sémiotique : en revanche, les rythmes et les tons du langage, la partie non-structurée, sont une *décharge* des forces pulsionnelles du corps humain : « Il s'agit donc de fonctions sémiotiques... de décharges d'énergies qui lient et orientent le corps... »⁷⁸. Elle approfondit ainsi ces notions : « Charges « énergétiques » en même temps que marques « psychiques », les

⁷⁶ Ibid, p.99

⁷⁷ La révolution du langage poétique, p.22

⁷⁸ Ibid, p.26

pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée »⁷⁹.

Retournons un instant à notre discussion du sujet lacanien « unaire » et le parallèle linguistique du signe clos. Kristeva postule que, grâce à l'élément du sémiotique dans le langage, la signification n'est pas un instant clos et figé, mais un processus mouvant, propulsé par les pulsions corporelles du sujet parlant. La signification est un processus qui excède le sujet « unaire » ; le sujet « unaire » n'est qu'un seul moment d'arrêt (un sommet) dans le mouvement signifiant propulsé par les pulsions sémiotiques antérieures au langage⁸⁰. Le sujet devient « en procès » au lieu d'être « unaire », et s'attaque à tout ce qui dit « Non » (la censure). « Le procès dissout jusqu'au signe linguistique et son système (le mot, la syntaxe), c'est-à-dire jusqu'à la garantie la plus solide et première du sujet unaire [...] »⁸¹. Le sujet kristévien est donc complexe et mouvant ; il peut signifier (agir et réagir dans le langage) uniquement grâce à la tension intérieure entre ses pulsions (le sémiotique, ou la « négativité », ce qui est biologique) et les structures du langage (la stase symbolique, ce qui est social). Sans la présence du sémiotique, le sujet serait mort dans le langage, et la communication ne s'accomplirait pas :

On mesure avec quelle radicalité cette conception dualiste de l'inconscient (sémiotique et symbolique) qui tend à « immanentiser » l'aptitude humaine à la parole – cette « essence supérieure » considérée par la métaphysique comme une transcendance- invalide du même coup la dichotomie artificiellement décrétée entre la pulsion et la langue⁸².

⁷⁹ Ibid, p.23

⁸⁰ « Le sujet en procès », (Prud'homme) 2.2

⁸¹ Polylogue, p.56

⁸² Julia Kristeva, p.42-43

D'où pour Kristeva l'importance du corps parlant dans son étude du langage et la psychanalyse.

Le langage cherche à représenter la réalité, ou plutôt notre expérience de la réalité. La communication porte donc sur la représentation, et le langage est l'outil par lequel on exprime notre expérience corporelle. Pour la psychanalyse, le langage est la seule façon d'accéder aux expériences antérieures qui peuvent expliquer un phénomène mental au présent, et donc Kristeva, comme beaucoup d'autres théoriciens, s'occupe de cette connexion entre le langage et le matériel, résolvant le problème à l'aide de sa théorie du sémiotique par sa description de la signifiante des mots comme des combinaisons des pulsions corporelles dynamiques (« affect »), et de la grammaire symbolique et stable.⁸³

Pour Kristeva, des mots comme « fluidité », « relationnel », « hétérogénéité », et « dynamique » sont tous appropriés pour décrire le sujet postmoderne et le processus de la signification. Comme nous l'avons observé ci-dessus, la linguistique et la psychanalyse se sont liées d'une façon labyrinthique. Cette connexion est illustrée dans le rapport du langage et du sujet que nous venons de discuter très brièvement selon la théorisation de Kristeva. Parce que le langage n'est pas isolé du corps, la psychanalyse peut être efficace. Car la force corporelle (pulsions) du sujet est manifestée dans son langage, une analyse de son langage peut rendre compte de ses forces et pulsions inconscientes et corporelles⁸⁴.

⁸³ The Portable Kristeva, p.xviii

⁸⁴ Ibid, p.xx

Dans Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection, publié en 1980, Kristeva examine les forces intérieures du sujet qui ont rapport avec la peur, l'appréhension, la violence, la séparation, la rejection, le désir et l'affect. Ce qui est abject n'appartient pas à l'ordre symbolique. Traditionnellement dans la critique littéraire, on pouvait trouver ce terme employé pour décrire l'état des groupes sociaux marginaux, comme les femmes, ou les peuples de couleur. Dans son propre traitement de l'abjection, Kristeva formule une notion très compliquée d'un état ou une entité qui existe entre le sujet, ses désirs et les objets de ces désirs, et selon son habitude, elle ajoute un élément matériel, corporel à la signification du terme « abjection ».

On trouve quelques racines de cette théorie dans un livre précédent, La Révolution du langage poétique (1974), où Kristeva propose que les processus d'identification ou d'incorporation, et de différenciation ou de rejection, qui rendent le langage possible, sont aussi à l'œuvre dans le corps matériel⁸⁵. Elle obtient les idées de différenciation et de rejection de Saussure et de Lacan respectivement. Saussure évoque le jeu des signifiants et de la différence, tandis que Lacan propose que l'entrée dans le langage d'un enfant requiert la séparation entre le corps de la mère et celui de l'enfant. La signification est rendue possible par la séparation et la rejection autant que par l'incorporation des structures linguistiques, et Kristeva examine très littéralement les rejections et séparations corporelles, qu'elle voit comme jouant un rôle important dans la signification et la formation du sujet dans le langage. Des fonctions comme la digestion et l'expulsion des déchets du corps ainsi que la naissance font partie de son analyse des

⁸⁵ Ibid, p.xxi

séparations et privations corporelles qui miment notre entrée dans le langage même avant que nous le possédions.

Rappelons que Kristeva nomme « affects » les pulsions corporelles qui se déchargent pour se manifester dans le langage comme l'élément du sémiotique, cette partie de la signification accomplie par les rythmes et les tons. Ces affects représentent une opposition à la symbolique structurante qui confronte et censure le sujet dans sa signification. L'abject est la progéniture d'un désir, un affect, qui n'est pas accepté, assimilé, ni tolérable, qui se rejette pour devenir quelque chose d'autre : « Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable... De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je* »⁸⁶. L'abject est une différenciation, mais cette différenciation n'est pas complète, autrement Kristeva ne préciserait pas que l'abject n'est pas *objet*. Donc, l'abject contient un élément de l'identification aussi. Plus tard, Kristeva parle plus longuement des rejets corporels, le corps humain mort, et le dégoût qu'on ressent en présence d'un cadavre, pour caractériser *l'abject* : « Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir »⁸⁷. C'est l'émergence du non-familier au sein de ce qui devrait ou était à ce moment-là, familier : « A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile »⁸⁸.

⁸⁶ Pouvoirs de l'horreur, p.9

⁸⁷ Ibid, p.12

⁸⁸ Ibid, p.10

Si on peut caractériser l'abjection d'une deuxième façon, c'est par la démonstration de la fragilité des structures symboliques. Conséquemment, la rencontre entre le sujet et l'abject est entièrement traumatique parce que la reconnaissance de, ainsi que l'engagement avec l'abject seraient la reconnaissance de la non-signification. La « chora » est le terme employé par Kristeva pour désigner l'espace où le sémiotique et la symbolique réagissent l'un avec l'autre, l'espace où la tension entre les pulsions et les forces corporelles, et les structures sociales de censure donnent naissance à la signification, toujours en mouvement, jamais fixée, comme une vague qui ondule éternellement dans l'océan : « [La chora] est une multiplicité de re-jets qui assurent le renouvellement à l'infini de son fonctionnement »⁸⁹. Voyez aussi la citation ci-dessus de Révolution du langage poétique. Le sujet kristevien rejette le découpage signifiant/signifié⁹⁰ (le signe clos) en faveur d'une multiplicité de significations possibles, de soi-même et de son langage.

La pratique de la psychanalyse par Kristeva influence sa théorie fondamentalement. Comme soutien de sa revendication du corps parlant, elle met régulièrement dans ses textes théoriques les mots et les discours de ses propres patients, incorporant ainsi le corps vivant dans le langage. Il est évident que les problèmes qu'elle rencontre lors de sa pratique psychanalytique forment la base de plusieurs de ses questionnements critiques. Ici, on commence à marier les notions du postmodernisme et l'exploration de la constitution du sujet social comme un processus psychanalytique et langagier. Dans Les Nouvelles maladies de l'âme (1993), Kristeva postule ainsi que notre société postmoderne mène à un manque de signification qui rend les sujets qui l'habitent

⁸⁹ Polylogue, p.58

⁹⁰ « Le sujet en procès », (Prud'homme) 2.3

vides et perdus. Elle précise que le sujet postmoderne est détaché en lui-même à cause de la rupture entre les affects et le langage provoquée par les traitements du malaise offerts par la société elle-même⁹¹. Pour Kristeva, les drogues et les médias, les deux solutions par excellence pour le sujet postmoderne perdu et sans signification, ne font rien qu'aggraver la disjonction entre les forces corporelles du sémiotique et le langage qu'on emploie pour se communiquer au monde. Les anti-dépresseurs ont pour fonction de supprimer les pulsions de la psychè dans le but de rendre le patient plus heureux, mais Kristeva dirait que le patient ne serait jamais heureux (ne trouverait jamais la signification de sa vie) sans la possibilité d'explorer et de rejoindre toutes ses forces et pulsions corporelles inconscientes (ses affects) avec son corps parlant, le langage⁹².

Kristeva a développé ses propres théories sur le sens de la vie, et comment le restaurer chez ses patients par la psychanalytique. Sa théorisation ne s'appuie pas sur la religion, ni le nihilisme totalitaire, postulant que l'amour et sa transférence entre les individus contiennent la solution au grand problème psychologique postmoderne. Nous nous intéressons ici plutôt à sa postulation de la constitution du sujet comme une entité signifiante grâce aux forces symbolique et sémiotique qu'à son investigation de l'amour. Je propose de formuler une théorie de l'intériorité des personnages henriens à travers une étude de leur langage comme représenté dans les trois recueils de nouvelles Le Pont sur le temps, Les roses et le verglas, et Le jour qui tombe. Comme la dépression, l'isolement et plusieurs autres phénomènes mentaux se manifestent largement chez les sujets à l'étude, la psychanalyse, et en particulier la psychanalyse de Julia Kristeva et son idée de

⁹¹ The Portable Kristeva, p.xxiii

⁹² Ibid, p.xxiii

l'abjection, fournira la terminologie pour analyser ces états dans lesquels les personnages d'Henrie évoluent.

En conclusion, la psychanalyse a rendu possible l'étude (proprement scientifique, selon ses adhérents) de cette partie de l'être humain qui habite le cerveau mais qui n'est pas qualitativement mesurable à l'œil de la médecine. Freud a imaginé un système, l'inconscient, qui fournit les outils nécessaires pour examiner et quantifier les maladies et phénomènes psychologiques de notre société. Pendant tout le siècle dernier, la psychanalyse était un champ fertile d'investigation et de théorisation, grâce à ses connexions avec la philosophie et la linguistique, entre autres disciplines qui y sont reliées, ainsi que grâce à sa propre pratique qui révèle et continuera de révéler une multitude innombrable des sujets humains qui cherchent une réponse à leur confusion interne et son influence réelle sur leur existence dans le monde social. C'est ce monde troublé que Maurice Henrie cherchera à évoquer dans ses nouvelles.

Chapitre 2

Vers une théorie de l'intériorité

Cette thèse s'organisera enfin autour d'une théorie de l'intériorité que j'espère donc construire à partir de certains éléments empruntés à la psychanalyse et aux théories du postmodernisme. En effet, nous verrons que les nouvelles de Maurice Henrie témoignent d'une transformation du sujet que Lucie Hotte pose dans son ouvrage La littérature franco-ontarienne :

...j'arrive à la conclusion que les littératures ne peuvent se complaire dans la période auto-minorisante, mais qu'elles doivent éventuellement évoluer vers quelque chose d'autre. Or, il me semble que la littérature franco-ontarienne soit parvenue à ce stade de son développement et il n'est donc pas étonnant que les choix esthétiques se transforment⁹³.

L'« auto-minorisation » dont parle Lucie Hotte, entre autres, a conduit à une thématique reconnaissable à travers l'ensemble de la production littéraire franco-ontarienne depuis les années 1970, la thématique de la marginalisation, ayant l'isolement et la dépression comme sous-titres. Les nouvelles de Maurice Henrie offrent au lecteur à peu près la même gamme de thèmes, avec quelques ajouts, incluant la mort, et particulièrement celui que j'appellerai le repli sur soi, une rentrée en soi-même que j'aborderai de façon plus détaillée très bientôt. La minorisation, loin d'être un sujet à rejeter ou à diminuer, continuera d'avoir une place dans et une influence sur la littérature franco-ontarienne (et toute autre littérature ou réalisation culturelle faite par un groupe minoritaire). Cependant, c'est exactement une œuvre comme celle de Maurice Henrie qui, je crois, nous permet d'observer la transformation dont parle Lucie Hotte. Comme je l'ai mentionné dans l'introduction, les thèmes antérieurs apparaissent bel et bien chez Henrie et d'autres

⁹³ La littérature franco-ontarienne, p.8

auteurs, mais sans la présence correspondante des anciennes causes. Pour cette raison, il me semble qu'il vaut la peine d'investiguer exactement comment l'œuvre de ce nouvellier témoigne du changement observé et annoncé par les critiques, en poursuivant l'analyse détaillée d'une partie sélectionnée et précise de ce corpus.

Il faut dire d'abord que si les machinations cérébrales des personnages henriens ne sont pas dues ni attribuées à des causes sociales, elles devraient être explicables autrement, et c'est ce que j'appelle maintenant une théorie de l'intériorité. Ce mot « intériorité » réfère à l'espace mental ou psychique du personnage, de sorte que la théorie que je propose ici repose en grande partie sur certains postulats de la psychanalyse qui peuvent être utiles pour l'analyse du récit. J'ai constaté que les nouvelles d'Henrie se préoccupent énormément de cet espace et que le récit se déroule plutôt à l'intérieur du personnage qu'à l'extérieur ou qu'à travers même les relations avec d'autres personnages. La forme de la nouvelle, sa brièveté inhérente, est en fait le catalyseur qui déclenche le courant mental qui coule dans les nouvelles d'Henrie. Les thèmes que l'on y rencontre, tels l'isolement, la dépression et le repli sur soi, sont le résultat direct, un effet, du caractère court, bref, en somme *incarcérant*, de la nouvelle. Il y a un élément de violence qui se traduit dans les nouvelles par les nombreuses références à la mort et à la blessure, physique autant que psychologique.

La présence des thèmes délimités ci-dessus semble n'être que le résidu de l'histoire racontée, comme un arrière-goût laissé dans la bouche après avoir avalé quelque chose d'étranger ou d'inattendu. L'intériorité, le fait de se préoccuper de soi à l'intérieur de soi-même semble être, pour beaucoup des personnages dans les nouvelles d'Henrie, un mécanisme pour échapper au monde qui les entoure. Nous avons affaire

donc à deux espaces différents, chacun avec son propre effet sur l'intériorité. L'espace de la nouvelle, concis et bref, exige que l'histoire obéisse à certaines contraintes, ce qui force l'auteur à créer des personnages qui existent largement dans leurs propres pensées. Leurs pensées constituent un deuxième espace, transcendant cette fois, qui semble être pour eux une porte ouverte sur quelque chose de plus vaste que ce qu'ils vivent au moment donné dans la nouvelle. Le mouvement intense et presque optimiste de l'histoire conduit ensuite à la dépression et au repli sur soi lorsque le personnage se rend compte des limites autour de lui. Plus il ou elle va loin à l'intérieur de soi-même, plus chacun est frappé par cette réalité dure que physiquement ou socialement ils ne bougent pas ou n'arrivent pas à franchir les frontières de leur situation initiale. D'où la dépression, l'isolement ou même simplement la vague sensation de se voir refuser une place parmi les autres, comme si son existence d'abord mentale et intérieure avait handicapé les normes sociales qui appartiennent au monde d'extérieur.

On peut proposer que cette intériorité est vraiment le résultat de la forme de la nouvelle et un effort pour y échapper. L'espace pour écrire une nouvelle est limité jusqu'à un certain point (tout est relatif ici, puisqu'un récit peut être d'une page ou près d'une centaine), ainsi en est le contenu. En explorant les états intérieurs des personnages, Maurice Henrie trouve une façon d'évoquer et de traiter aussi poétiquement qu'il le souhaite une myriade d'émotions, de sensations, de pensées et de réactions au monde et à la vie, sans avoir à introduire dans l'histoire la toile complexe des personnages et des situations sociales qui auraient autrement été nécessaires pour produire l'accumulation intense et dramatique d'émotions et de sensations qui remplit ses nouvelles.

La forme de la nouvelle intensifie alors automatiquement le contenu. En resserrant l'espace narratif, elle agit comme un étau. Si l'on serre quelque chose par les deux extrémités, son extérieur, sa structure visible, et qu'il n'y ait plus de jus, quelque chose de doux à l'intérieur, quelque chose de libérateur va finir par jaillir soudainement de l'intérieur. Plus l'on serre fort, plus le contenu de l'intérieur est explosif. Les pérégrinations mentales des personnages dans les nouvelles de Maurice Henrie manifestent exactement cette caractéristique d'avoir explosé de quelque part, telles sont leur intensité et leur drame, qui laissent, comme une explosion ou des feux d'artifices, du silence et de la poussière, preuves déprimantes d'une vie déjà passée et impossible à soutenir.

L'isolement et la dépression vécue par les personnages dans les nouvelles de Maurice Henrie sont le résultat d'un repli sur soi, une intériorisation de soi-même aggravée par les conditions carcérales de leur espace physique ou social, qui est en fait une conséquence de la brièveté du genre de la nouvelle. Les mêmes thèmes se manifestent chez d'autres auteurs, mais sans la même intériorité qu'on trouve chez Maurice Henrie.

L'intériorité et la forme de la nouvelle chez Maurice Henrie

Explorons alors le fonctionnement de cette intériorité dans les nouvelles trouvées dans Le Pont sur le temps, Les roses et le verglas et Le jour qui tombe. Commençons tout d'abord par l'intériorité comme produit de la forme matérielle du genre nouvellier, en contraste par exemple avec celle du roman ou de la poésie. A propos du récit bref, plusieurs ont postulé que la brièveté était une des caractéristiques qui le situait

singulièrement entre le roman et la poésie. Claudine Verley parle de « la coïncidence de la poésie et de la prose »⁹⁴ dans l'écriture nouvelle et Bernard Siméone observe « [l']utopie d'une prose réconciliée avec la poésie dans le genre de la nouvelle »⁹⁵. Christiane Lahaie parle du pouvoir de la nouvelle d'évoquer et de raconter, un pouvoir qui se prête particulièrement bien à communiquer les agencements logiques (la succession des événements) ainsi que les agencements analogiques (le discours poétique)⁹⁶. Elle tend à postuler que la nouvelle québécoise penche plus du côté de l'évocation (et par conséquent des agencements analogiques ou poétiques) que celui du conte. Parce que l'analogie fonctionne sur une ressemblance imaginée entre deux choses, le concept de l'association n'est pas très loin de celui de l'analogie. Comme un des mécanismes de l'inconscient proposé par Freud, ainsi que comme un mécanisme fondateur de la poésie, l'association « constitue l'une des marques les plus évidentes de la narration nouvelle »⁹⁷. Une « pensée par image et par association, qui rapproche des processus mentaux inconscients, ceux du rêve, de l'imaginaire et de la mémoire »,⁹⁸ habite la nouvelle, établissant ainsi un lien entre la forme raccourcie et poétique de la nouvelle et les états également moins structurés de l'inconscient. C'est à partir de ce lien entre l'association (un travail fait par le lecteur autant que par l'auteur ou le narrateur ou le personnage) et le domaine des mécanismes de l'esprit que nous pouvons fonder le lien entre la forme courte de la nouvelle et l'intériorité que l'on trouve chez les personnages de Maurice Henrie.

⁹⁴ « Une grenouille blanche : la nouvelle brève », p.141

⁹⁵ « Le rapt », p.48

⁹⁶ Ces mondes brefs, p.62

⁹⁷ Ibid, p.62

⁹⁸ « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », p.179

Les nouvelles d'Henrie, dans tous ses recueils, ne dépassent pas neuf pages recto-verso. Elles sont souvent beaucoup plus courtes, comptant deux à quatre pages en moyenne. Elles sont donc très brèves en fait. Les nouvelles d'Aurélie Resch, dans Les Yeux de l'exil et Le Bonheur est une couleur, deux de ses recueils de récits brefs, comptent pour à peu près 7,5 à 8,5 pages chacune, et celles de Daniel Poliquin, dans Le Canon des gobelins, 15 pages à la moyenne. Un dernier exemple serait Gabrielle Roy, dont les recueils de nouvelles ou de récits brefs comptent par exemple entre 198 (Ces enfants de ma vie) à 264 (Fragiles Lumières de la terre) pages, et dont les récits eux-mêmes comptent pour encore plus de pages en moyenne que ceux de Poliquin, Resch et Henrie. Certes, ces trois autres exemples ne représentent pas la totalité des nouvelles franco-ontariennes et franco-canadiennes, mais ils aident à formuler un cadre de référence adéquat pour analyser la longueur des nouvelles d'Henrie.

Par ailleurs, Yves Reuter, en faisant référence au réalisme, a remarqué qu'« il s'agit d'un *effet* de ressemblance entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors-texte, linguistique ou non (les objets, les personnes, les événements...). L'*illusion mimétique* n'est donc pas naturelle mais le résultat d'une construction »⁹⁹. L'on supposera que cette construction est plus facile dans le genre du roman que dans la nouvelle, qui « est plus apte que le roman à restituer notre conception fragmentée du réel »¹⁰⁰, selon Jean-Pierre Aubrit. Cette constatation est aussi soutenue par Pierre Tibi qui fait remarquer que « [t]emps et espace, dans la nouvelle, doivent à la brièveté certains traits spécifiques. Le principe d'économie s'y traduit par une certaine

⁹⁹ Introduction à l'analyse du roman, p.126

¹⁰⁰ Le conte et la nouvelle, p.152

schématisation, d'où une atténuation sensible de l'effet de réel »¹⁰¹. Il est également probable que, plus le texte est court, moins il y a d'espace pour construire l'illusion mimétique du réel dont parle Reuter, et plus on notera les caractéristiques de la fragmentation et de l'atténuation par la schématisation du réel dont parlent Aubrit et Tibi.

On peut postuler que, par conséquent, les nouvelles de Maurice Henrie, qui sont si courtes que l'on est surpris au début, témoignent collectivement d'un effet « irréal » dans le sens de l'intangible. Elles se situent du côté psychique, c'est-à-dire dans le domaine intérieur des pensées, de l'inconscient, de l'imagination, du mouvement mental, enfin, de tout ce qui se trouve à l'intérieur de l'esprit. A cet égard, je cite le critique Frank Évrard, qui note que « [l]'espace schématisé [de la nouvelle] tend à se ramener à une figure obsessionnelle, abstraite... qui estompe les effets de réel »¹⁰². La narration des nouvelles henriennes conduit à l'évocation d'une multiplicité des lieux, des espaces, des idées et des images qui ne seraient possibles que dans le monde onirique de l'imagination, un monde à la merci des mécanismes inconscients et mentaux. Par son choix fréquent et dramatique d'histoires narrées apparemment de l'intérieur des personnages, le narrateur des nouvelles à l'étude fait une distinction nette entre les mondes physique et imaginé, en explorant les univers que l'esprit est capable de créer en opposition à la réalité, ce qui conduit à une fragmentation encore aggravée par l'exiguïté extrême des nouvelles d'Henrie.

Le langage poétique est évidemment le langage de prédilection pour cette évocation et exploration de l'abstrait et de l'imagination, car il s'agit dans les nouvelles d'un monde unique au personnage à l'intérieur duquel il s'érige. Le lecteur accède au lieu

¹⁰¹ « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », p.50

¹⁰² La nouvelle, p.20

et à l'expérience que seul le personnage est capable de vivre grâce à son penchant pour l'association, c'est-à-dire sa propre imagination, en recréant ainsi à un niveau hors-texte le monde intérieur du personnage dans le texte.

Vincent Engel observe que le poétique dans les nouvelles peut conduire à une « enflure verbale masquant l'absence d'une narration conséquente »¹⁰³. En revanche, c'est exactement la narration derrière cette « enflure verbale » qui m'intéresse, tout comme Freud ou Kristeva s'intéressent aux paroles en masse de leurs propres patients psychanalytiques. Je suis certaine que le contenu des nouvelles d'Henrie, le corps de chaque histoire, se construit par le biais d'un langage imaginatif et richement poétique autour d'une force intérieure et inconsciente poussant les personnages à entreprendre des voyages à l'intérieur d'eux-mêmes.

Un emploi des mots qui appartiennent à un certain champs lexical pour décrire un phénomène relevant d'un autre champs lexical est l'évidence du fonctionnement du mécanisme de l'association dans ces nouvelles. Henrie parle souvent des sensations évoquées par un certain moment vécu dans le monde « réel ». Il en explore les multiples associations déclenchées par ce petit moment, effectuant ainsi l'aller-retour entre le monde matériel et ses représentations imaginées. Dans la nouvelle « Une infusion d'espérance », du recueil Les roses et le verglas, le narrateur décrit le moment où deux anciens amis se rencontrent et se serrent la main. Il se concentre sur les perceptions du premier ami lors du contact entre sa main et celle qui la touche :

Quand votre main s'emboîte dans la sienne... c'est doux et chaud.
Agréable et organique... Où, quand avez-vous joui d'une sensation
semblable ? Vous vous le demandez sans le trouver... Ah ! vous y êtes

¹⁰³ « Nouvelle frustration : le je-ne-sais-trop du presque-rien, ou le je-ne-sais-rien du beaucoup-trop », p.187

enfin ! Vous étiez dans un vagin douillet, moelleux, et pourtant ferme et enveloppant. Oui, c'est bien cela, cette main est une sorte de sexe¹⁰⁴.

Ce petit passage démontre littéralement le processus d'association, ainsi que la préoccupation du personnage pour l'intériorité de son propre espace mental au lieu de la relation sociale (extérieure) entre lui et son ami. On observe le langage poétique qui fournit beaucoup d'adjectifs, qui réduit les personnages à des métonymies (la main devient la partie la plus importante de l'ancien ami, l'objet de toute l'attention du premier homme), et qui, grâce à la faculté d'association, produit des références lexicales inattendues (le vagin, le sexe) étant donné la situation initiale (rencontre, mains serrées entre deux amis masculins).

A travers les nouvelles, on voit comment Henrie continue d'employer certaines stratégies poétiques pour enrichir sa description. Par exemple, il arrive parfois des cas où il construit des comparaisons en utilisant un mot qui normalement renverrait au sens du toucher pour décrire une sensation perçue par l'odorat, ou il multiplie le réseau d'associations lié à un certain mot en ajoutant plusieurs adjectifs. Ainsi dans la première nouvelle du recueil Les roses et le verglas: « Devant moi commence à chaque instant la route ininterrompue et vagabonde. Elle me fournit ma ration d'images inattendues, de sons inhabituels, d'odeurs inconnues »¹⁰⁵. La phrase se construit donc à partir des propositions descriptives formées d'un nom et d'adjectif, plutôt qu'à partir de la structure d'antécédent et de verbe, ce qui auraient autrement fait avancer le récit. Dans une deuxième nouvelle, « L'Accord du participe passé », tirée du même recueil, Henrie démontre encore l'emploi de la métonymie, où « la voix » remplace et représente le

¹⁰⁴ Les roses et le verglas, p.52

¹⁰⁵ Les roses et le verglas, p.8

personnage de « Petite Marie » dans des paragraphes entiers : « Petite Marie à la voix engorgée d'ouate, de laine et d'un peu de grosse toile... Une voix parallèle qui transporte son propre message, différent de celui des mots. Une voix tendue et chargée d'une émotion inexplicable... »¹⁰⁶ Ici, on note la distinction que les critiques ont déjà fait apparaître entre la nouvelle et le roman : la distinction entre la fonction évocatrice et la fonction narrative du récit.

Il n'est pas possible ici d'énumérer chaque illustration, mais on ne peut pas disputer que les nouvelles de Maurice Henrie sont écrites dans un style poétique qui emploie certaines stratégies lexicales de la poésie, et qu'elles privilégient une forme extrêmement courte, cette deuxième caractéristique étant inhérente au genre de la nouvelle et jouant le rôle de catalyseur pour le langage poétique. Les nouvelles sont un mélange bizarre d'événements « réels » qui indiquent la possibilité d'une narration romanesque (protagoniste, antagoniste, conflit, résolution, dénouement, développement des personnages etc.), et de pauses dans cette narration où le narrateur décide d'explorer le monde de ses propres pensées. Le langage poétique, un produit de la forme générique de la nouvelle, semble être mépris parfois par les personnages (y compris le narrateur) pour une échappatoire au monde physique et social. Les personnages semblent choisir la réflexion intérieure au lieu de l'action extérieure, comme s'ils croyaient qu'ils pouvaient aller plus loin, voler plus haut dans leurs pensées que dans la vie « réelle », entendue ici dans le contexte des nouvelles comme une vie possible sous les conditions physiques du monde et les circonstances sociales. Le vrai mouvement dans ces nouvelles est le mouvement verbal qui traduit une volonté de se laisser distraire du réel.

¹⁰⁶ Ibid, p.108

Outre la fréquence d'une rupture spatiale dans le récit, alors que le narrateur choisit d'explorer un chemin vertical qui mène à de nombreux espaces intérieurs, les nouvelles de Maurice Henrie manifestent une deuxième rupture liée intégralement à celle de l'espace : une rupture temporelle. Les voyages intérieurs des personnages semblent non seulement transcender les limites physiques de la scène (un seul espace), mais également suspendre la progression normale du temps. Ce parcours intérieur se déroule de plusieurs manières. Dans sa première forme, on voit le narrateur en train de prendre le temps nécessaire pour trouver le mot juste. Il délibère, il s'interroge, sur plusieurs paragraphes il cherche l'adjectif, l'expression, la métaphore exacte qu'il voudrait communiquer. Il s'agit du voyage dans l'esprit du narrateur ou du personnage (parfois on ne sait pas les distinguer) à la recherche du langage. Ici je reviens à l'exemple des deux amis qui se serrent la main : le narrateur prend presque deux pages entières pour préciser les mots et les comparaisons qui viennent à son esprit lors du contact physique entre sa main et celle de son ami. Dans ce cas, les ellipses aident à propager cet effet palpable de la suspension du temps à l'intérieur d'un moment très court, celui où l'on serre la main d'un ami.

La rupture temporelle, qui apparaît à maintes reprises dans les nouvelles est aussi très bien illustrée dans la nouvelle « Éternuement », tirée du recueil Le Pont sur le temps, dans laquelle le narrateur explore sur deux pages ce tout petit moment plus ou moins quotidien dans la vie où le temps s'arrête et le corps « s'accroche », se tend sur lui-même : l'éternuement. L'effet d'une description verbale de ce moment est le prolongement du même moment, le décorticage des sensations physiques qui normalement arrivent trop rapidement pour les enregistrer complètement dans notre

conscience, loin de les transformer en matière métaphorique ou poétique. Le narrateur remarque même le moment de séparation entre le conscient et l'inconscient :

Vous êtes souvent prise de vitesse, si bien que le cerveau n'a pas le temps de former et d'articuler la moindre idée – vous sentez à la base des narines un pétilllement lumineux qui vous immobilise... l'orage est imminent, pur automatisme qui échappe à votre raison, à votre volonté... vous subissez une énorme secousse lyrique dans des échappement possibles de fluides et d'irrésistibles tremblements de chairs ¹⁰⁷.

Le langage entremêle un ton scientifique et un lyrisme poétique qui reflètent une intériorité qui aurait été ressentie à plusieurs reprises, lors de plusieurs éternuements, pour pouvoir offrir au lecteur une telle description. Ici encore, le monde de l'intériorité est fascinant et puissant : comme un éternuement, une pensée peut « prendre le sujet de vitesse », avant que la conscience n'intervienne, suspendant le temps pendant que le sujet explore un tout autre monde.

Une deuxième forme que prend le voyage temporel dans ces nouvelles se présente lorsque le narrateur suit un chemin mental qui mène dans une toute autre direction que l'action physique du récit. La pensée est initialement inspirée ou provoquée par la situation narrative, mais elle distancie rapidement le narrateur ou le personnage du moment de départ par sa tendance complexe à sauter d'une association à une autre. Ces deux formes de voyages comprennent une recherche du sens qui est intéressante par son influence sur le développement du sujet (le personnage, le narrateur) ainsi que par son effet de rupture sur la progression temporelle de la narration. Ces pérégrinations intérieures créent donc un espace physiquement et temporellement beaucoup plus vaste que ce qui serait possible dans le monde réel.

¹⁰⁷ Le pont sur le temps, p.61-62

Pour conclure cette partie introductive de l'analyse des nouvelles de Maurice Henrie, je voudrais réitérer que les conditions nécessaires pour la formation de l'intériorité que j'ai observées et théorisées dans les nouvelles d'Henrie sont dues en grand partie aux caractéristiques du genre nouvellier lui-même, en particulier à la forme courte et au style poétique que plusieurs critiques ont noté régulièrement dans le corpus de cette littérature au Canada, et particulièrement, au Québec et en Ontario français. Mais il me faut maintenant explorer la notion même de l'intériorité.

Le choix de l'intériorité

« Mon esprit, donc, se promène en lui même »¹⁰⁸.

A quel point l'intériorisation de la vie devient-elle un état constant, une manière de vivre ? Catherine Bouthors-Paillart observe que Julia Kristeva s'occupe aussi de cette intériorisation :

«...pareille aptitude à la mobilité... intellectuelle... n'est pas possible que chez ceux qu'elle appelle les « cosmopolites de l'intérieur », dont les frontières physiques sont elles-mêmes susceptibles de variabilité et de mouvance. « Je me voyage » : cette étonnante devise imaginée par Stéphanie Delacour, l'héroïne de Meurtre à Byzance, dit à quel point, pour Kristeva, le nomadisme est avant tout expérience intérieure... »¹⁰⁹.

La préoccupation pour ce qui se passe à l'intérieur de soi-même est un thème omniprésent dans les nouvelles à l'étude, comme l'indique éloquemment la citation ci-dessus, de la nouvelle « Complices », du recueil Le Pont sur le temps. On voit maintes fois que le personnage principal s'intéresse à ses propres pensées au lieu de s'occuper des événements qui se déroulent autour de lui. Je précise ici encore une fois qu'il est souvent

¹⁰⁸ Le Pont sur le temps, p.37

¹⁰⁹ Julia Kristeva, p.19

impossible pour le lecteur de distinguer entre la parole du narrateur et celle du personnage. La nouvelle commence souvent par une voix narratrice qui introduit la scène, mais qui devient aussi souvent le « je » du personnage principal. Parfois aussi, la voix narrative prend la forme d'une entité omniprésente qui s'adresse au lecteur ou à la lectrice d'une manière qui trahit une formalité (le « vous ») trompeuse, car elle se vante en fait d'un accès complet, sinon construit, à toutes les pensées les plus intimes du personnage (celui que le « vous » interpelle ; le lecteur). Que la voix narrative soit celle du narrateur, celle du personnage ou celle du lecteur interpellé, elle se préoccupe presque uniquement des pensées intérieures des personnages à l'œuvre dans la nouvelle.

Au total, les trois recueils à l'étude ici contiennent 114 nouvelles. Bien que les nouvelles ne démontrent pas toutes chaque caractéristique de l'intériorité, il y a une présence tellement forte de cette thématique qu'on ne risque pas de façonner la matière narrative dans le simple but d'appuyer cette théorie de l'intériorité. Pour poursuivre l'analyse détaillée des nouvelles, je voudrais examiner maintenant un aspect déclencheur de l'intériorité : la démonstration que le personnage dans la nouvelle en question fait le choix distinct de vivre, dans les limites de l'espace temporel du récit, à l'intérieur de lui-même, plutôt que de se préoccuper des interactions sociales et extérieures auxquelles il pourrait participer. En outre, l'intériorité semblerait se manifester dans ces nouvelles d'une façon presque grotesque où le personnage serait contraint d'exister à l'intérieur de lui-même, à cause d'un handicap physique, social, ou d'autres circonstances carcérales hors de son contrôle. Nous allons discuter cette intériorité *incarcérante* dans un deuxième temps, mais pour le moment, je me concentrerai sur l'intériorité comme choix, et les premiers signes de ce penchant l'intériorité dans la narration.

Cette préoccupation pour la réalité subjective reflète clairement une préoccupation postmoderne et narcissique pour le « je », notée par plusieurs critiques, tels Yves Boisvert, Linda Hutcheon et Janet Paterson. Cette réflexivité, au cœur même de l'architecture et puis de la littérature postmoderne, a « remis l'humain au centre de leurs préoccupations »¹¹⁰. Dans les nouvelles d'Henrie, la réflexivité postmoderne se traduit moins par l'emploi du métalangage pour examiner le processus d'écriture que, tout simplement, par une obsession pour le fonctionnement de l'esprit humain. Dans la nouvelle « Complices », déjà mentionnée ci-dessus, le narrateur et personnage principal parle à quelqu'un qui lui rend visite :

Il me semble que vous perdez votre temps à suivre ainsi docilement la course oisive et imprécise de mon esprit, qui n'en finit plus de retourner machinalement son sablier dès qu'il est vide... mon esprit, donc, se promène en lui-même, comme un gros chat jaune et gras marche seul et sans bruit¹¹¹.

Deux mondes se heurtent ici, celui de la réalité sociale (l'extérieur) et celui de l'esprit (l'intérieur). Le narrateur donne très nettement l'indication qu'il préférerait l'isolement hors de la société pour mieux « se promener » à l'intérieur de lui-même :

Puisque vous insistez, que vous êtes encore là... je vous prends par la main... nous nous complaisons à échanger de petits mots fragiles et heureux... Ensuite, si vous le désirez, vous partirez librement, vous irez où vous voudrez écouter les mots de quelqu'un d'autre... pendant que moi qui me tairai dans ma solitude retrouvée. Quand vous serez partie, je donnerai du lait au chat et je refermerai la porte de l'appartement¹¹².

Par les mots « insistez », « encore là » et « complaisons », on arrive à penser que le narrateur est légèrement ennuyé par la présence de son visiteur ou sa visiteuse, retrouvant le calme lors du départ de ce deuxième personnage. La porte refermée

¹¹⁰ Le postmodernisme, p.16

¹¹¹ Le Pont sur le temps, p.37

¹¹² Le Pont sur le temps, p.37-38

à la fin symbolise très clairement non seulement l'isolement social mais le repli sur soi psychologique, le retour du personnage principal au monde intérieur de son esprit. Même le chat qu'il garde à l'intérieur de son appartement peut être (ou est déjà devenu) une métaphore pour cet esprit, un symbole de l'incarcération physique, (l'homme et le chat sont tous les deux limités par les murs de la chambre), transformée en liberté imaginée une fois transférée dans le monde intérieur : « comme un gros chat jaune et gras marche seul et sans bruit ». Il faut noter quand même que le chat (et l'esprit) est seul, donc même dans sa liberté choisie et voulue, l'isolement persiste.

Je cite maintenant un passage, un peu long mais tellement important qu'il mérite d'être reproduit ici dans sa totalité, d'une nouvelle intitulée « Le regardant au regardé », tiré du recueil Les roses et le verglas :

Ce n'est pas le spectacle lui-même qui m'intéresse... ce n'est pas ce qu'on peut y voir ou entendre qui m'attire et me fascine, mais bien ceux-là mêmes qui, autour de moi, regardent le film, la pièce, le match, le prêtre ou la mort... Ils ne se doutent pas que, en assistant au spectacle quel qu'il soit, ils deviennent eux-mêmes spectacle. Ni que quelqu'un parmi eux -moi- se régale de leurs jeux de physionomie, de leurs yeux écarquillés, de leurs sourires irrépessibles, de leurs cris spontanés, de leurs gestes de surprise, de triomphe, de déception.

Sans qu'ils le sachent, je me nourris d'eux... Je les cannibalise en douce... J'en éprouve un plaisir délicat, qui dépasse, j'en suis convaincu, celui qu'ils ressentent eux-mêmes. [...] Le spectacle qui retient mon attention, c'est donc ce par quoi les hommes, mes semblables, manifestent leur présence au monde. Ce sont avant tout leurs mots et leurs gestes. Ce sont aussi leurs émotions, leurs amours, leurs stratégies, leurs ambitions, leurs colères... Je ne connais rien de plus fascinant. En comparaison, tout le reste me semble négligeable, ennuyeux même.

C'est pourquoi, chaque fois que l'occasion se présente, chaque fois que je vois quelqu'un en train de regarder, d'écouter, de sentir, de goûter ou de toucher quelque chose, c'est sur lui que, instinctivement, je reporte toute mon attention¹¹³.

¹¹³ Les roses et le verglas, pp.68-69, 71.

Ces trois paragraphes, qui représentent presque la moitié de cette nouvelle (pour donner une idée de sa longueur), fournissent de riches en possibilités pour fournir des observations qui peuvent constituer une base globale pour comprendre l'intériorité dans chacun de nos recueils.

Tout d'abord, on voit se découper les encadrements de l'intériorité. Le plus grand cadre est celui du narrateur, dans les pensées duquel nous sommes pendant tout le récit. A l'intérieur de ces pensées, nous entrons dans un deuxième cadre narratif, celui de la vie intérieure des autres personnes, celles que le narrateur observe et dont il commente le fonctionnement des émotions, des stratégies et de l'aveuglement qui caractérisent leur intériorité.

Deuxièmement, ces passages témoignent littéralement d'une réflexivité dont parlent les postmodernistes et qui met volontairement l'être humain au centre de ses propres préoccupations, comme l'observe la narrateur de « Le regardant au regardé » dans le recueil Les roses et le verglas : « Je ne connais rien de plus fascinant. En comparaison, tout le reste me semble négligeable, ennuyeux même »¹¹⁴. Une telle réflexivité devrait, il me semble, conduire à une intériorité déterminante. Comme les confessions du narrateur le révèlent, il a fait un choix décisif, lui-même en tant que personne : le choix de se consacrer à ses observations privées sur ses confrères humains, au lieu de participer avec eux au spectacle de la vie, qu'elle soit le fait de regarder un film ou de pleurer un mort. Même s'il semble préoccupé par la société à mesure qu'il se rend physiquement dans des lieux sociaux avec d'autres personnes, le narrateur se distancie du reste de sa propre société en supprimant la discussion de ses propres réactions face à la

¹¹⁴ Ibid, p.71

mort ou aux films (représentations de la vie), pour mieux se concentrer sur la vie intérieure des autres. Dans un sens, il tue cette partie extérieure de lui-même qui autrement réagirait socialement face aux autres, qui bâtirait des relations et qui établirait une extériorité dans sa vie. Le choix de s'enterrer en lui-même dans un monde peuplé par les réalités imaginées des autres humains est au cœur du voyage intérieur.

En troisième lieu, on peut presque lire ces paragraphes comme une sorte de mantra, une révélation du but ultime derrière les nouvelles de Maurice Henrie. On ne peut pas suggérer qu'on ait là affaire aux mots de l'auteur, car la critique littéraire a depuis longtemps précisé que le lecteur ne pourrait jamais trouver exactement ce que l'auteur « voulait dire » en « vérité ». Cependant, étant donné les nouvelles dans les trois recueils choisis, ainsi que les autres non étudiés ici, l'on pourrait penser que la déclaration de ce narrateur explique particulièrement bien le caractère des nouvelles de Maurice Henrie et la présence insistante d'une intériorité bizarre, comme si à chaque reprise le narrateur était toujours en fait le même narrateur, ce narrateur même étant la manifestation d'un narrateur universel qui se préoccuperait d'investiguer l'esprit humain et d'imaginer les réponses et les réactions de chacun de ces êtres face à la vie quotidienne.

En dernier lieu, le narrateur s'avoue préoccupé par l'activité de regarder toute personne en train de vivre quelque chose par le biais des cinq sens. On a déjà observé que les cinq sens sont très importants dans les nouvelles et que souvent le discours intérieur d'un personnage tourne autour des sensations physiques déclenchées par tous les points de contacts corporels. La plupart du temps, nous vivons nos expériences physiques quotidiennes dans le monde avec la moitié de notre attention placée ailleurs. Si nous nous arrêtons à la moindre sensation pour l'analyser, la décrire pour nous-mêmes, la disséquer

jusqu'à ses éléments les plus essentiels, nous n'aurions pas le temps de continuer la progression normale des interactions et des actions sociales. Le temps s'arrêterait sans cesse. Nous ne pourrions jamais traiter avec assez d'attention toute l'information qui entrerait dans notre cerveau. Cependant, c'est exactement ce geste de vouloir traiter le moindre événement avec le plus d'attention possible que tente le narrateur de ces passages, et par extension, le narrateur (ou les personnages) dans la majorité des autres nouvelles à l'étude. Évidemment, une telle volonté mène inévitablement au repli sur soi, à l'isolement, à l'obsession avec sa propre imagination et à une capacité de décrire, d'analyser et d'intérioriser la vie humaine qui est par définition une vie sociale.

Plusieurs nouvelles dans les trois recueils démontrent ainsi l'intériorité comme choix. Dans Le jour qui tombe, on trouve la nouvelle « Un mort en sursis », l'histoire d'un petit enfant malade, amené chez ses grands-parents pour qu'il guérisse. Même dans les moments où il est capable de réagir avec son environnement, l'enfant préfère passer son temps à l'intérieur de lui-même : «... je rentrais en moi-même et me reposais délicieusement, dans un état de légèreté et d'apesanteur dont je ne voulais plus sortir »¹¹⁵. Dans le même recueil, dans la nouvelle « La couronne », nous avons l'exemple de Fernand, un homme qui croit que son meilleur ami lui a joué un tour en remplaçant la couronne en or de sa montre par une couronne de moindre qualité. A la fin de l'histoire, Fernand a choisi de se croire au lieu d'écouter la défense de son ami, et se promène, lui et sa montre réparée (par lui-même), sans ami : « Quand il marchait dans la rue, il avait le cœur léger et la tête haute, plus haute qu'à l'habitude, conscient de porter en lui-même

¹¹⁵ Le jour qui tombe, p.38

cette parcelle de génie qui le distinguait si clairement des autres humains »¹¹⁶. Même si le narrateur ne fournit pas toujours le discours direct de Fernand, les actions et réactions de cet homme, narrées à la troisième personne, sont la preuve de son choix de vivre dans un monde de sa propre création, où lui, le « génie » parmi les autres humains, règne seul, contrôlant enfin les mécanismes du temps.

Les roses et le verglas contient aussi des nouvelles où le choix de l'intériorité s'impose. Dans « Les déserts de l'esprit », un écrivain qui faisait face à « une panne d'esprit » attend jusqu'à ce que l'inspiration lui arrive : « Vous en êtes là dans vos réflexions quand vous sentez en vous un tressaillement »¹¹⁷. Il se surveille, il s'attend, il observe son esprit, c'est son travail, sa profession, car son esprit lui fournit la matière de son écriture. Dans Le Pont sur le temps, on trouve d'autres exemples de cette intériorité choisie. La nouvelle « Sols » présente un homme qui marche pour que ses pieds puissent sentir toutes les sensations possibles. Il perd son temps, évidemment avec joie, à énumérer et à analyser l'expérience de ses pieds dans la forêt, sur le sol, sur le sable, dans la mer, dans la neige, n'importe où : « Les pieds ne sont pas faits pour marcher, comme on le croit communément, mais bien pour mieux saisir cette partie de l'univers qui se trouve près de la terre »¹¹⁸. Pour « saisir » une sensation physique, il faut l'interpréter à l'aide du cerveau, du langage et de toutes les facultés de l'imagination qui y sont attachées ; en somme, cet homme se consacre à une vie de préoccupation pour ses pensées intérieures, un choix qu'il fait apparemment sans hésitation : « Pure jouissance

¹¹⁶ Ibid, p.52

¹¹⁷ Les roses et le verglas, p.148

¹¹⁸ Le pont sur le temps, p.20

qui n'atteint jamais la satiété »¹¹⁹. Encore, il y a ce personnage dans « Complices » qui parle uniquement de son esprit : « Il me semble que vous perdez votre temps à suivre ainsi docilement la course oisive et imprécise de mon esprit...Il monte, il s'arrête, il descend le long de sa réalité quotidienne...Ma pensée s'égare joyeusement »¹²⁰. Dans « La Fillette musique », toujours du même recueil, un homme au moment de s'engager dans une aventure avec une femme, entend dans un restaurant une mélodie qui le séduit en lui rappelant toutes sortes de souvenirs, d'émotions, de sensations. Il finit par choisir la « fillette musique » au lieu de la femme réelle, effectuant ainsi le choix de se fier à son imagination pour son bonheur :

Alors, puisque de ce côté-là tout est perdu, je reviens à toute vitesse vers la fillette musique, qui n'a pas cessé de me sourire, qui était sûre que je serais de retour à temps pour entendre son refrain une dernière fois avant qu'elle ne disparaisse, et surtout qui ne me signifie, en partant, ni le lieu ni l'heure de notre prochain rendez-vous¹²¹.

On voit dans cette nouvelle que cet homme a construit pour lui-même toute une intrigue autour de la mélodie évasive, et qu'il s'abandonne à ce monde intérieur qui lui est si réel et qui interfère avec sa perception de la réalité et avec ses actions sociales.

Le choix de l'intériorité n'est pas toujours un choix heureux, ni toujours un choix qui nécessite l'émotion. Par ces exemples, je voudrais simplement démontrer que dans ces trois recueils ce choix est parfois un choix consciemment fait par le personnage, et pas nécessairement imposé. Nous discuterons bientôt la notion d'intériorité carcérale, qui compte pour la plupart des situations mises en scène dans les trois recueils.

¹¹⁹ Ibid, p.16

¹²⁰ Ibid, p.37

¹²¹ Ibid, p.112

Dans la même veine de l'exemple des deux amis qui se serrent la main, où le narrateur compare la main de l'ami à un vagin, le narrateur du récit « Le regardant au regardé », du recueil Les roses et le verglas, utilise une métaphore inattendue lorsqu'il compare ses activités passives à une autre activité beaucoup plus violente : « Sans qu'ils le sachent, je me nourris d'eux... Je les cannibalise en douce... J'en éprouve un plaisir délicat... »¹²². C'est l'évidence d'une tendance chez Maurice Henrie à employer, ou à faire employer par la voix de ses narrateurs, des adjectifs et des mots d'un champs lexical pour décrire un phénomène qui appartient à un tout autre champ lexical : la métaphore inattendue. Cette métaphorisation surprise peut aussi prendre la forme d'un nom ou d'un verbe modifié par un adjectif ou adverbe qui normalement seraient présents dans une toute autre catégorie sémiotique. Je pense à des syntagmes comme « solidité anguleuse »¹²³, « ce pays chaque année se craquelle puis se recroqueville »¹²⁴, « du ventre déchiré de ces nuages »¹²⁵, « une sarabande de fer et de feu »¹²⁶, « l'étouffement traître du raifort »¹²⁷, « de crépitements universitaires »¹²⁸ et ainsi de suite. Il y a une myriade d'exemples impossibles à énumérer dans le cadre de cette thèse.

Le « je » du narrateur et du personnage principal apparaît systématiquement dans les recueils Le Pont sur le temps et Les roses et le verglas, ce qui est une première condition de l'intériorité, dans la mesure où elle témoigne d'un penchant du sujet pour lui-même avant de considérer les autres. Pour en donner quelques exemples, j'ai tiré

¹²² Les roses et le verglas, p.68

¹²³ Le Pont sur le temps, p.7

¹²⁴ Ibid, p.12

¹²⁵ Ibid, p.13

¹²⁶ Ibid, p.40

¹²⁷ Ibid, p.77

¹²⁸ Les roses et le verglas, p.134

certaines des phrases initiales des nouvelles trouvées dans ces deux recueils : « Si je tente de vous aimer... » (« Enferrement »)¹²⁹, « J'ai l'habitude de ces azalées » (« Agression »)¹³⁰, « Je n'ai jamais marché... » (« Sols »)¹³¹, « J'avais la main ferme... » (« Possession »)¹³², « Il me semble que... » (« Complices »)¹³³, « Tous mes mécanismes... » (« Mémoire »)¹³⁴, « Je suis le roi... » (« Moi le roi »)¹³⁵, « J'aime tous ce qui... » (« La route ininterrompue »)¹³⁶, « Dans ma ville... » (« Une carapace d'écrevisse »)¹³⁷, « Il me semble que le jazz et moi... » (« Le riff et le chomp-chomp »)¹³⁸, « Je suis né le visage tourné vers midi » (« Avec les fantômes »)¹³⁹, et ainsi de suite. Ce qu'on observe lors d'un tel parcours, c'est que dans Le Pont sur le temps, le « je » apparaît dans la première phrase plus de la moitié du temps, tandis que dans Les roses et le verglas, les nouvelles tendent à commencer moitié par l'introduction du « je » narratif et moitié par l'emploi (nouveau dans ce recueil en comparaison avec Le Pont sur le temps) du « vous », pronom sujet qui interpelle le lecteur comme s'il était un personnage dont les pensées les plus intimes étaient bien connues par le narrateur. Clairement, il y a des nouvelles dans les deux recueils qui ne commencent ni par la présence du narrateur « je » ni par l'introduction d'un autre personnage. Parfois Henrie ajoute une nouvelle qui traite, par exemple, d'une scène naturelle, où les seuls agents sont

¹²⁹ Le Pont sur le temps, p.7

¹³⁰ Ibid, p.9

¹³¹ Ibid, p.17

¹³² Ibid, p.21,

¹³³ Ibid, p.37

¹³⁴ Ibid, p.44

¹³⁵ Ibid, p.66

¹³⁶ Les roses et le verglas, p.7

¹³⁷ Ibid, p.11

¹³⁸ Ibid, p.40

¹³⁹ Ibid, p.55

les forces du vent, ou de l'eau, ou des saisons ; ou bien une petite histoire sur un objet ou une personne, narrée à la troisième personne¹⁴⁰. Mais, la plupart des cas confirment l'importance et l'omniprésence de la subjectivité et de l'intériorité chez les personnages.

Une des différences marquées entre les deux premiers recueils et le dernier dans notre corpus est liée à la voix narrative. Comme je viens de le constater, la première personne est sans doute favorisée dans Le Pont sur le temps et encore dans Les roses et le verglas, mais avec Le jour qui tombe, le lecteur note un changement dans le style d'Henrie. Les nouvelles sont beaucoup plus longues en comparaison aux deux recueils précédents, les sujets traités beaucoup plus variés et complexes dans le sens qu'ils sont liés davantage à la société et à ses fonctionnements ; de même, quelques-unes des nouvelles contiennent des aspects fantasmatiques, ou simplement imaginatifs, comme le récit de Sonatine, la petite louve algonquaine¹⁴¹. Les nouvelles contiennent aussi plus de personnages, qui pour leur part sont développés dans le sens traditionnel où le narrateur offre plus d'information comme arrière-plan de l'histoire. On note une augmentation du discours rapporté dans Les roses et le verglas comparé au Pont sur le temps, cette augmentation est même encore plus frappante dans Le jour qui tombe, où les nouvelles contiennent beaucoup plus de dialogues. L'auteur semble favoriser une voix narrative à la troisième personne pour les récits dans ce recueil. La disparition de cette caractéristique « postmoderne » du « je » narcissique menace-t-elle le statut de ce troisième recueil comme appartenant à l'écriture postmoderne de Maurice Henrie ? Je ne le crois pas du tout. Malgré le fait qu'il existe plus de différences entre les deux premiers recueils et le

¹⁴⁰ Voir « Le ciel tend à chuter », Les roses et le verglas, p.29; « Cerf-volant », Le Pont sur le temps, p.28

¹⁴¹ Le jour qui tombe, p.87

troisième qu'entre les deux premiers eux-mêmes, le troisième est évidemment une évolution des autres, presque un sommet et une cristallisation du style et de la thématique des autres recueils. Même si on laisse pour le moment une étude détaillée des thématiques postmodernes dans Le jour qui tombe, on sait bien qu'un des éléments constitutionnels de la postmodernité est le rejet continu du moderne (ce qui s'est passé juste avant le moment actuel), donc le changement et le renouvellement, « constants », selon Lyotard, sont des caractéristiques incontournables du postmoderne.

Que les nouvelles dans Le jour qui tombe soit narrées à la première, à la deuxième ou à la troisième personne, le narrateur nous présente des personnages qui sont souvent préoccupés, comme dans les deux premiers recueils, par leurs pensées intérieures, ou le monde de leur imagination. Pour le narrateur dans la nouvelle « Le regardant au regardé », cette vie à l'intérieur de ses pensées lui procure un certain plaisir, mais le cas n'est pas toujours le même dans les autres nouvelles, où les thèmes de l'isolement, de la dépression et de l'encadrement apparaissent comme les circonstances malheureuses qui déclenchent l'intériorité. Un développement nouveau dans Le jour qui tombe est la fréquence renouvelée avec laquelle on découvre des personnages qui n'ont pas choisi cette intériorité, mais qui vivent des situations isolantes (comme la maladie, la mort, la vieillesse), situations qui semblent forcer une intériorité. On parlera maintenant de cette intériorité *incarcérante*.

L'intériorité carcérale

Jusqu'à maintenant, nous avons examiné l'intériorité comme choix. Mais qu'en est-il de l'intériorité non-choisie qui devient un mode de vie incontournable ? Quelles

sont les caractéristiques de cette existence intérieure ? Cette intériorité est, premièrement, souvent inattendue et donc, son effet sur le sujet est négatif. Dans ces moments de surprise intense, le personnage est ainsi saisi dans son intériorité. Dans la nouvelle « Barbotes », du recueil Le jour qui tombe, Gustave vit une sorte d’incarcération inattendue à l’intérieur de lui même :

En se réveillant ce matin-là, Gustave décida d’aller à la pêche... il s’accouda à la fenêtre et regarda en direction de la remise, s’amusant à penser à tous ces beaux lombrics en train de monter vers le sol détrempé. Cette première pensée en amena une autre. Puis une autre. Son cerveau se mit à lui présenter des réflexions si abondantes et si percutantes qu’il s’en trouva désemparé. Surtout lorsqu’une d’elles le frappa de plein fouet : pourquoi voulait-il, une fois de plus, aller pêcher des barbotes ?...¹⁴².

On sait que les barbotes sont des poissons qui fouillent le fond des rivières à la recherche de nourriture. Il est facile d’imaginer qu’elles sont ici le symbole de cette recherche intérieure à laquelle le personnage (Gustave, et autres dans ces trois recueils) est convoqué inconsciemment. Il faut noter aussi que l’intériorité chez Maurice Henrie n’est pas exactement l’inconscient – subconscient – freudien. C’est un deuxième niveau de la subjectivité, mais qui peut être exploré de façon consciente, notamment par la littérature. Gustave ne s’attend pas à ce qui lui arrive, mais il le vit consciemment, comme à travers « les frontières physiques... susceptibles de variabilité et de mouvance » mentionnées ci-dessus et dont parle Catherine Bouthors-Paillart à propos de Julia Kristeva¹⁴³.

L’invitation ou plutôt la contrainte à suivre une première pensée vers une deuxième et ainsi de suite ne semble pas être sollicitée par Gustave, ni annoncée par un quelconque indice dans la scène donnée par le narrateur : celle d’un homme qui se

¹⁴² Le jour qui tombe, p.77

¹⁴³ Julia Kristeva, p.19

réveille le matin et qui regarde par la fenêtre. Il est clair que la trame narrative du récit change de direction, prenant une voie intérieure plus oblique au lieu d'un déroulement strictement extérieur. Loin de décrire comment Gustave se prépare d'abord pour son voyage de pêche, puis comment il débarque, puis ce qui lui arrive une fois sur l'eau, le narrateur nous amène vers une autre démarche qui cherchera à traduire les pensées intimes de Gustave, indiquant par cela que l'action de la nouvelle se situera plutôt dans ce domaine intérieur que dans le domaine des actions et des interactions extérieures. D'ailleurs, l'excursion de pêche devient le prototype de nombreuses nouvelles contemplatives chez Maurice Henrie.

Dans la même veine, la nouvelle « Le trèfle à quatre feuilles », du recueil Les roses et le verglas, s'ouvre sur les réflexions d'un homme jusqu'ici content de sa vie et de ses certitudes, mais dont la conscience est soudainement pénétrée, attaquée par certains éléments troublants de son monde intérieur :

Le doute s'est infiltré en moi comme le ver dans la pomme. Il me ronge de l'intérieur, il creuse des galeries, il me dévore peu à peu... Comment il m'est venu, ce doute ? Je n'en sais rien. Il est arrivé à mon insu. Avec l'air du temps. Pendant que j'étais occupé à vivre. Quand je l'ai aperçu, il était déjà là. Vigoureux et triomphant. Est-il né de mes connaissances ? de mon esprit ? de ma lucidité ? Impossible à dire... L'important, c'est qu'il est maintenant devant moi. Qu'il est même en moi. Qu'il fait partie de moi si intimement que je ne peux ni m'en débarrasser ni surtout m'en distinguer¹⁴⁴.

On voit la parallèle entre ces deux personnages, le narrateur de la dernière citation et Gustave, le personnage mis en scène par Henrie plus tard dans Le jour qui tombe. Comment une pensée du doute arrive-t-elle sans annonce, sans sollicitation, et une fois arrivée, comment prend-elle contrôle de la vie du sujet ? Les derniers mots de cette

¹⁴⁴ Les roses et le verglas, p.101

citation me semblent importants à souligner ici : le personnage devient le doute intérieur lui-même. Il ne se distingue plus de ce niveau. Il n'est donc plus la pomme : il est le ver. De même, le pêcheur n'est plus celui qui pêche, mais celui qui se déplace au fond de l'eau et qui est pêché. Ainsi se déclenche l'exploration d'un deuxième niveau de conscience, mais de façon consciente. Revenons à l'histoire de Gustave qui continue ainsi :

Bien plus, jamais encore il ne s'était rendu compte avec autant de clairvoyance de l'inutilité de son existence, en particulier du rôle insignifiant qu'il avait joué jusque-là dans son entourage. Il fut pris d'une telle déprime qu'il décida de remettre sa partie de pêche au lendemain. Aussi loin qu'il pouvait retourner en arrière, il avait mené une vie tranquille et heureuse... Cette existence facile et sans heurt avait suffi à le combler. Mais il sentait que, désormais, il ne pourrait plus se contenter de si peu. Son appétit et son imagination avaient grandi à son insu. Il avait, de plus en plus souvent des aspirations qui lui venaient de source inconnue. Elles se faisaient chaque jour plus pressantes, si bien qu'il ne pouvait les ignorer plus longtemps. Il le savait, il devait répondre à leur appel indistinct et tenter de valoriser son séjour sur terre¹⁴⁵.

Tout à coup, une simple excursion de pêche pour le personnage devient l'occasion d'une réflexion captivante et même un peu paniquée sur l'état de son existence. A la fin de ce passage, Gustave en arrive à chercher le moyen de « valoriser son séjour sur terre » ! Quelle distance il a parcouru, comme il est loin de sa pensée initiale, celle de la simple joie d'aller à la pêche.

Ainsi l'intériorité possède un caractère carcéral. Elle est emprisonnante dans les sens où le personnage est captif d'un deuxième niveau de conscience, qu'il n'avait pas prévu. Pourtant, cette intériorité peut représenter un espace presque illimité, où, au contraire des circonstances physiquement « réelles », le sujet peut très bien voyager

¹⁴⁵ Le jour qui tombe, p.78

mentalement sur de grandes distances. Que ces distances soient philosophiques ou simplement des itinéraires imaginés et jamais visités, elles sont toutes traversables à l'intérieur de l'esprit. Souvent, le personnage se jette sur cette ouverture intérieure dans sa volonté d'échapper à l'existence ou aux circonstances limitantes qui ont provoqué le recours à l'intériorité en premier lieu.

Revenons un moment au narrateur et au doute qu'il exprime. En effet, il oppose le doute de ses années adultes à la certitude de ses années de jeunesse, en admettant la liberté qu'il a trouvée dans cette nouvelle incertitude : « Je ne suis d'ailleurs pas sûr de souhaiter son départ, sa disparition. Car le doute a quelque chose d'attirant, de séduisant. Il est une griserie. Une liberté appréciable. Une manière d'être »¹⁴⁶. Dans la nouvelle « Ces oiseaux détraqués », du recueil Les roses et le verglas, on retrouve l'expression d'un sentiment identique: « Comme la vérité change constamment d'assise et n'a pas aujourd'hui le même poids ni la même couleur qu'hier, il y a chez les vivants une dérive semblable et constante »¹⁴⁷. Une manifestation parmi plusieurs de cette « dérive » philosophique, (donc, qui doit être pensée, qui requiert un travail de l'esprit), dans ces nouvelles, le narrateur dubitatif susmentionné trouve qu'à l'intérieur de ses propres doutes, il peut aller aussi loin qu'il le veut, il connaît le pouvoir de contourner la réalité, la vérité et la certitude. Il est, comme il le dit lui-même, séduit par ce qu'il trouve à l'intérieur de lui-même. Cependant, comme Gustave, qui s'aperçoit rapidement que ce monde intérieur est exhaustif et exigeant, notre personnage finit par avouer que le maintien et la pratique de cet exercice mental (le doute) sont aussi terribles :

¹⁴⁶ Les roses et le verglas, p.101

¹⁴⁷ Les roses et le verglas, p.26

L'inconvénient, c'est que le doute et ses exigences grèvent mon énergie et usent ma patience. Il n'est pas facile de vivre ainsi, en équilibre instable, résolu à ne pencher ni d'un côté ni de l'autre. C'est pourquoi je suis terriblement fatigué. D'une fatigue qui m'accable l'esprit plus encore que le corps¹⁴⁸.

Il ne faut pas se surprendre que la bataille mentale qu'il mène lui enlève les forces de la vie, car si l'esprit est débilité, le corps ne peut pas participer pleinement à la vie sociale.

Malheureusement donc, comme les nouvelles le montrent souvent, l'intériorité comme échappatoire est trompeuse. Elle ne mène jamais à une vraie liberté. Le personnage finit presque toujours par se heurter à la vérité de son incarcération physique ou réelle, malgré ses pérégrinations mentales. Ou bien il ne trouve jamais la réponse à sa « question » et se trouve captif à jamais dans un état à mi-chemin entre la réalité et une intériorité qui les fascine et les frustre par son caractère possessif et insatisfaisant.

L'aspect séduisant de l'intériorité est illustré dramatiquement dans la nouvelle « Silence », tirée du recueil Le Pont sur le temps. Ce récit décrit un isolement circonstanciel, le narrateur nous informant qu'il ou elle était seul depuis longtemps : « Etre seul, avoir longtemps vécu tout près de soi-même amènent un silence qui est autre chose que l'absence de bruits dont s'étonnent les oreilles »¹⁴⁹. On ne sait pas si cette existence résultait du choix exprès du narrateur. Il explore lentement, avec autant de précision possible son état silencieux, dans lequel il rencontre deux bruits, ou l'intervalle temporel entre les deux sons devient un univers entier à explorer: « ...et que l'on descend ou plutôt qu'on se laisse couler délicieusement en soi-même, comme on s'abandonne témérairement à une chute lente et liquide dans les eaux profondes d'un lac, alors seulement on sent cette terrible présence, ce silence effrayant, cette conspiration du cœur

¹⁴⁸ Ibid, p.102

¹⁴⁹ Le pont sur le temps, p.75

et de l'esprit »¹⁵⁰. Le terrible attrait de l'intériorité est donc son intensité et sa brièveté à l'image même de la nouvelle:

Non, dans ce lieu dont je vous parle, on ne trouve pas de bonheur, mais bien plutôt un déchirement... Et aussi le sentiment que vous touchez au fond même de votre corps, de votre âme si vous en avez une. La sensibilité y est extrême... la paroi de votre être si mince que la moindre pression exercée par vous... et vous précipiterait dans le rire, dans la folie peut-être, dans la mort même.... Vous cherchez donc de toutes vos forces à ne rien brusquer... Vous craignez aussi de mettre en marche, accidentellement, des mécanismes qui risquent de vous déranger à jamais l'esprit et qui, plus tard, pourraient surgir dans votre conscience et vous tourmenter dans vos rêves¹⁵¹.

La peur et le pouvoir qu'exerce un voyage à l'intérieur de soi-même transparaissent dans ce passage. Je souligne ici la prédilection d'Henrie pour une narration à la 2^e personne du pluriel. L'effet de ce choix stylistique sur le concept d'intériorité est une distanciation qui renvoie encore à l'idée du sujet qui devient l'objet de sa propre observation ; le deuxième niveau de conscience qui est à mi-chemin entre l'existence consciente et les pensées inconscientes et inaccessibles des fonds mentaux de l'esprit.

On remarque aussi le phénomène de la suspension du temps. Toute cette réflexion a lieu dans l'espace réduit entre deux secousses d'un marteau-pilon, entendu dans la rue. On pourrait même dire que, chez Henrie, la nouvelle est précisément ce temps suspendu, un intervalle. Comme l'indiquerait le titre du livre Le Pont sur le temps. Évidemment, ce narrateur est seul depuis suffisamment longtemps. Il sait bien comment raffiner sa description d'une expérience inconnue pour une personne qui ne serait pas isolée, dont les journées seraient pleines de « distractions » sociales, extérieures, qui demanderaient l'attention et qui empêcheraient par définition la venue de l'existence intérieure, allouant

¹⁵⁰ Ibid, p.75

¹⁵¹ Ibid, p.76

le temps nécessaire pour communiquer en mots, consciemment, l'essence d'un moment presque imperceptible.

A ce moment-ci de l'analyse, il serait important de rappeler quelques notions discutées dans le premier chapitre sur les théories de Julia Kristeva et la formation du sujet postmoderne. Comme en témoigne le narrateur de « Silence », il y a un lieu au fond de soi auquel on peut accéder. Dans « Silence », le narrateur emploie des mots comme « déchirement », « détresse », « folie », « mort », pour exprimer le contact conscient avec la partie intime de son âme. Kristeva se sert des mêmes termes pour décrire ce qu'elle nomme « l'abjection », cette identification avec et ce rejet simultanés de quelque chose qui faisait partie intégrante de soi-même jusqu'à ce moment privilégié de reconnaissance : « ...l'abjection assaille le « je »... mais elle est innommée, indéfinissable, un poids... opposée au « je » mais qui n'est pas un objet »¹⁵². L'abjection est au minimum une exploration de l'intérieur de soi-même ; elle représente l'intériorisation des relations et des événements dans la vie du sujet, elle est l'explosion des émotions face à la rencontre du conscient et de l'inconscient, et selon Kristeva, elle est catégoriquement négative. Vu que l'abjection fait partie intégrante du sujet, elle ne peut jamais être complètement déconnectée du sujet, donc l'abjection n'est jamais un objet proprement dit. Le sujet abject se trouve donc à mi-chemin entre lui-même et une autre version de lui-même qui offre une existence intérieure et opposée à celle de la réalité sociale. Chez Maurice Henrie, l'abjection, la source négative des émotions difficiles, de l'isolement, vient de la rupture du sujet d'avec la réalité, donc d'une hypersensibilité à sa condition de sujet. L'intériorité de ces personnages est la rencontre

¹⁵² Pouvoirs de l'horreur, p.2

volontaire ou non (et le choix subséquent de formuler en mots l'expérience de cette rencontre) de l'esprit conscient avec des pensées qui normalement appartiennent au domaine de l'inconscient.

Rappelons la théorie des pulsions corporelles, l'interaction entre la psychè et le soma (le corps) qui est, pour Kristeva, si importante dans la constitution et le fonctionnement du sujet : « ...ils fonctionnent synchroniquement dans le procès de la signification du sujet lui-même »¹⁵³. Cette interaction est centrale au recueil Le Pont sur le temps. Dans « Éternuement », dont il faut ici poursuivre l'analyse, une pulsion corporelle (l'éternuement) devient un instant, un chemin par lequel le sujet, en répondant à l'appel de l'intériorisation, puisse formuler en langage un aspect « inconscient » de sa vie : celui du moment où « ...ignorant des lois de volume et de masse, tout votre corps tentait d'envahir et d'occuper votre tête qui, elle, se trouve soumise à de si fortes (bien que brèves) pressions que le temps présent lui échappe momentanément, occupée qu'elle est... à contenir toutes ces forces centrifuges qui s'exercent en même temps en elle »¹⁵⁴. C'est un moment instantané dans le temps, moment qui s'arrête ici à force de l'écriture, seule force dans l'univers qui peut manipuler le temps. Symboliquement, le corps et l'esprit du personnage convergent dans un éclat monumental. Le langage scientifique (« masse », « volume », « lois », et « forces centrifuges ») offre à l'image du corps humain en état de choc l'image parallèle d'un univers qui implose sur lui-même. Tout peut arriver dans cet instant, ce moment qui normalement n'est pas, ne peut pas être décrit dans un tel détail et qui est ici déconstruit pièce par pièce, permet à l'inconscient

¹⁵³ La révolution du langage poétique, p.28

¹⁵⁴ Le Pont sur le temps, p.62

(ou ce qui préside normalement sous le courant quotidien des pensées conscientes) de devenir conscient, permettant ainsi au sujet de se réunir en joignant la psychè et le soma.

Une deuxième observation serait que, comme beaucoup des nouvelles dans ces recueils manifestent cette obsession pour le corps, elles sont très sensibles à une analyse kristévienne, particulièrement parce que le langage utilisé par Henrie (ou le narrateur/personnage) est poétique et donc un exemple parfait de la présence dans le langage des *décharges* de forces pulsionnelles qui manifestent la partie sémiotique du sujet en langage, ce qui lui évite l'unité close d'une seule signification. Le langage poétique abonde en métaphores, et dans le cas d'Henrie, les références poétiques dans ses descriptions sont souvent inattendues, même parfois grotesques, ce qui illustre très bien la diversité de significations dont Kristeva parle lorsqu'elle explore l'interaction dans le sujet de la psychè et du soma, du symbolique et du sémiotique.

Le grotesque

On a discuté au tout début de cette étude de l'idée de la forme courte comme un phénomène intensifiant qui concentre l'énergie du récit. Il m'a semblé que, dans les nouvelles d'Henrie, cette énergie trouve assez souvent sa libération dans une explosion puissante des pensées intérieures, comme si les contraintes de la forme entraînaient des contraintes d'espace et de temps dans le cadre narratif, qui à leur tour forçaient l'énergie narrative à se déplacer dans un ailleurs, cet autre lieu étant le monde intérieur du personnage, son propre esprit. Comme un éternuement, où la mort même, la nouvelle se déroule sans qu'on l'anticipe, et comme la nouvelle elle-même sur l'éternuement, le récit

permet une rupture temporelle où l'exploration de l'espace intérieur d'un personnage peut avoir lieu ou se produire.

Or le grotesque dans les nouvelles de Maurice Henrie est pour moi directement lié aux idées de Kristeva sur l'abjection et, en fait, sur toute rencontre avec notre inconscient. Il n'est donc pas étonnant qu'un recueil de nouvelles qui se montre centré sur le monde intérieur de ses sujets, se révélerait aussi pourvu d'une thématique quelque peu sombre, noire, et en fait, très souvent, catégoriquement violente et déprimante.

J'ai indiqué un peu plus tôt que l'intériorité carcérale atteint les personnages sans annonce, venant, semble-t-il, capricieusement des fonds de l'esprit humain. Mais une majorité des récits dans ces trois recueils tournent autour d'une intériorité forcée sur l'individu et nettement causée par des circonstances narratives *incarcérantes*. Les meilleurs exemples de cette espèce d'intériorité sont les nouvelles qui se déroulent dans un hôpital, chez un malade, ou dans la chambre d'un vieillard. D'où l'aspect grotesque dont je vais maintenant parler en connexion avec les théories de Kristeva.

La manière cavalière dont Henrie traite du sujet de la mort fait partie des représentations du grotesque qui continuent de nous faire frémir lors de la lecture de quelques-unes des nouvelles à l'étude. Les descriptions sont si dures, les sentiments exprimés sont si impitoyablement vrais (ils reflètent souvent ce qu'on pense mais qu'on ne dirait jamais à personne), que le lecteur n'a d'autre choix que de faire face à sa propre participation aux farces abjectes de l'humanité. C'est exactement cette reconnaissance de soi-même hors de soi-même, dans un état répulsif, que Kristeva nomme l'abjection. On lit, et on se dit, non, ça ne peut être moi, jamais. Mais on sait très bien que c'est autre chose. Ce petit extrait de la nouvelle « Un mort sans importance », du recueil Les roses et

le verglas et dont le titre même touche à la question du traitement cavalier qui sera fait d'un thème hyper-important pour tous les humains, offre un aperçu du grotesque dans ces recueils :

C'était un mort sans importance. Cela se voyait à mille signes. Les amitiés renouées autour du cercueil étaient un peu trop joyeuses. On avait l'impression de participer à un enterrement de vie de garçon plutôt qu'à une veillée funèbre. Comme si le petit format du mort entraînait naturellement un respect moindre. Et les fleurs, déjà étriquées et malodorantes, étaient aussi peu nombreuses. Quelques gerbes disposées judicieusement autour du cercueil pour faire croire à l'abondance... L'entrepreneur ferma rapidement le cercueil, heureux que personne n'ait remarqué le bouchon de cire couleur chair avec lequel il avait dissimulé le petit trou rouge dur la tempe du cadavre... (Chute ! En cas de suicide, les assurances ne paient pas !)... Jean-Marie qui ? L'oubli est rapide et impitoyable, mon cher Jean-Marie Qui¹⁵⁵.

Les nouvelles de Maurice Henrie sont ainsi pleines d'une société où la mort n'est justement pas sacrée, pas plus que la vie humaine. Dans Pouvoirs d'horreur, Kristeva parle du corps humain comme l'abjection ultime, la mort infectant la vie¹⁵⁶. Explorons maintenant l'incarcération physique qui entraîne une intériorité parfois grotesque dans laquelle l'individu est isolé, déprimé et incapable d'échapper à leur situation.

C'est particulièrement dans le recueil Le jour qui tombe qu'on trouve un type de nouvelle « grotesque » où la mort figure souvent, présentée à travers une lentille fantastique. Une des nouvelles les plus frappantes dans Le jour qui tombe s'intitule « Oxygène ». Nous y rencontrons la vieille Stéphanie, arrivée à l'urgence parce qu'elle a subi une sorte d'hypothermie à la suite d'un voyage en voiture avec son mari et son fils. A cause des contraintes sociales imaginées, Stéphanie avait refusé de demander qu'on ajuste le climatiseur pour que la température de la cabine convienne à son corps âgé, d'où

¹⁵⁵ Les roses et le verglas, p.93-95

¹⁵⁶ Pouvoirs de l'horreur, p.4

son hypothermie. A son entrée à l'hôpital, l'on craint la pneumonie : « Vous allez vous asseoir dans votre lit, madame Vermette. Le docteur veut que vous preniez de l'oxygène pour vous aider à respirer. Ça va donner une petite chance à vos poumons »¹⁵⁷. Un peu plus tard, Stéphanie, mise en isolement forcé dans le sens que la parole lui a été enlevée, tente de communiquer ce qu'elle ressent:

Stéphanie la regarda fixement et, d'un mouvement de tête, lui signifia que non, elle n'allait pas mieux... Malgré le masque, il (Marcellin, le fils), se pencha pour l'embrasser. Il fut accueilli par de grands yeux ronds qui tournaient dans toutes les directions et qui cherchaient à lui dire quelque chose. Sous le masque, la bouche articulait visiblement des mots qui Marcellin tenta en vain de saisir¹⁵⁸.

Déjà on commence à saisir l'idée que quelque chose de problématique est en train d'arriver. La fin terrible le confirme et se déroule impitoyablement :

Aussitôt qu'elle eut la main libre, Stéphanie chercha fébrilement à arracher le masque qui lui couvrait le visage... Jugeant important de ne pas enlever ce masque qui lui fournissait le précieux oxygène, (Marcellin) lui saisit la main et l'immobilisa... la garde malade... injecta un sédatif directement dans le bras de Stéphanie... Sa main... retomba inerte sur le lit. Elle mourut le lendemain matin... La nouvelle infirmière... lui enleva le masque. Et en l'enlevant, elle se rendit compte qu'on avait oublié d'ouvrir la manette d'arrivée de l'oxygène. Stéphanie avait succombé non à une pneumonie, mais une lente asphyxie sous son masque¹⁵⁹.

Quelle horreur ! Cependant, il est clair que c'était le choix de Stéphanie au début de l'histoire de souffrir à l'intérieur au lieu « d'incommoder » son fils et son mari : « Stéphanie assistait en silence à toutes ces manœuvres. Elle toussa et se moucha discrètement, dans l'espoir d'éliminer ce léger picotement qu'elle commençait à sentir dans la gorge »¹⁶⁰. Elle se sent contrainte de ne rien dire de ses inconforts, et c'est ce qui

¹⁵⁷ Le jour qui tombe, p.69

¹⁵⁸ Ibid, p.70

¹⁵⁹ Ibid, p.70-71

¹⁶⁰ Ibid, p.67

mène injustement à sa mort. Le tour grotesque de l'histoire, c'est que le fils finit par tuer symboliquement sa propre mère.

Un deuxième exemple de l'incarcération forcée qui entraîne l'intériorité vient de la nouvelle « Un mort en sursis » du recueil Un jour qui tombe, déjà discutée un peu plus haut. Un jeune garçon lutte contre une maladie qui risque de lui coûter la vie : « On décida donc de m'expédier chez mes grands-parents... et de m'installer dans le grand salon pourpre et sombre qui donnait sur la rue principale... C'est à peine si je distinguais l'ombre fugitive des rares voitures qui circulaient en silence dans la neige épaisse »¹⁶¹. Isolé, l'enfant subit des expériences qu'il ne comprend pas, mais qu'il tente de saisir ou d'interpréter, dans une réflexion qui devient de plus en plus la réalité de sa vie : « Et la nuit, qui jouissait si joyeusement dans la chambre à coucher d'à côté ? –Encore un peu ! Encore un tout petit peu ? »¹⁶². L'existence devient une fascinante exploration hors du temps de son état intérieur : « Puis je rentrais en moi-même et me reposais délicieusement, dans un état de légèreté et d'apesanteur dont je ne voulais plus sortir »¹⁶³. Contrairement à la majorité des autres récits qui explorent l'intériorité, où l'appel de la vie intérieure finit par enlever l'énergie du sujet et éventuellement sa vie physique, sociale et « réelle », cette histoire connaît une fin heureuse : « Contre toute attente, j'avais survécu »¹⁶⁴. Mais on sait par le ton sombre du récit que le souvenir de cette expérience accompagnera cet enfant pendant toute sa vie et le rejoindra dans la vieillesse, ce que montrent les nouvelles les plus récentes de Maurice Henrie.

¹⁶¹ Ibid, p.36

¹⁶² Ibid, p.37

¹⁶³ Ibid, p.38

¹⁶⁴ Ibid, p.42

La maladie mentale est sans doute la forme la plus grotesque de l’incarcération. Dans la nouvelle « Mémoire », du recueil Le Pont sur le temps, il arrive que le personnage soit surpris par la violence de la dégradation spirituelle : « Tous mes mécanismes, il y a quelques instants à peine, fonctionnant comme il se doit, rien ne laisse présager cette interruption, ce bris, cette panne subite de mon esprit »¹⁶⁵. La panique et la dépression déclenchées par cette panne mentale sont pour lui effrayantes :

Tout se passe comme si j’étais assis dans une pièce sombre et que je faisais face à une immense fenêtre violemment éclairée : l’excès de lumière m’aveugle et me paralyse. Mon esprit me présente alors un écran vide, sur lequel je ne vois aucun des signes familiers qui font que je peux non seulement parler, mais agir aussi¹⁶⁶.

Malgré cet effondrement, le sujet explore son état mental, il est contraint à le faire, puisqu’il cherche à retrouver le moment d’avant son oubli et à rattacher le fil mince et cassé de son intellect : «... j’aurais le temps de me retourner, de faire marche arrière, de recommencer en le corrigeant mon cheminement intellectuel mal amorcé »¹⁶⁷. Ce recommencement, cette correction de son cheminement intellectuel devient en fait la nouvelle elle-même. Nous, les lecteurs, sommes alors son auditoire, nous sommes les témoins mal à l’aise, embarrassés, de cette rupture fondamentale des fonctionnements de l’esprit : « Mais je me trompe, le courant ne se rétablit pas... les mots sont toujours absents de là où je les choisis habituellement... Je me tourne vers ma mémoire, ma dernière ressource, la plus sûre aussi. Stupeur : elle n’y peut rien, elle est débranchée... annulée... »¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Le pont sur le temps, p.44

¹⁶⁶ Ibid, p.45

¹⁶⁷ Ibid, p.44

¹⁶⁸ Ibid, p.45

Dans une autre nouvelle du même recueil, intitulée, « Souvenir », on remarque cette même confluence de la mémoire et de l'esprit qui ne fonctionne plus normalement ou plutôt comme on présume qu'ils fonctionnent sans aucune question. Écrit du point de vue d'un souvenir métaphoriquement représenté comme une charrette tirée par des chevaux qui approche sur le long chemin de sa conscience, le sujet vit la même frustration du sujet dans « Mémoire » :

Vous vous levez, vous agitez les bras, vous criez de toutes vos forces. Il y a erreur ! Il faut revenir ! Mais vos... gesticulations, vos éclats de voix ne servent à rien : ils sont voilés par la distance et noyés dans le vacarme. L'attelage ne vous voit pas, il ne vous entend pas... Un coin de mémoire en vous demeure inoccupé et ce vide vous obsède¹⁶⁹.

L'image terriblement grotesque avec lequel l'auteur conclut cette nouvelle reflète la condition de tous les personnages dans ces nouvelles qui lutte avec une intériorité où on ne trouve pas la liberté attendue: « Pendant des heures, des jours peut-être, vous vous faites du mauvais sang au sujet de ce souvenir perdu. Vous vous promenez avec ce trou béant dans la tête »¹⁷⁰. Ces deux nouvelles fournissent un exemple de l'intériorité carcérale car le personnage est obsédé par les fonctionnements de son intimité, de son esprit. Ce voyage à l'intérieur devient sombre et effrayant lorsqu'on constate la présence d'une maladie et d'un manque, car si quelque chose ne fonctionne pas dans notre inconscient, nous sommes certains que notre vie réelle, consciente, en sera affectée. C'est dans la théorisation de ce lien entre ce qui nous échappe dans notre esprits (l'inconscient) et ce que nous pouvons constater (le conscient) que tout le travail des analystes, commençant avec Freud et finissant pour nous avec Julia Kristeva, trouve sa matière scientifique.

¹⁶⁹ Ibid, p.15

¹⁷⁰ Ibid, p. 16

Un deuxième exemple lie de façon très intéressante la question du mal fonctionnement mental et celle du narcissisme postmoderne dont parlent plusieurs critiques, y compris Boisvert et Hutcheon. « Mais vous seul le savez. Vous seul êtes au courant que depuis cinq jours, depuis toute une semaine, votre imagination est en panne et votre cerveau refuse de fonctionner. Pourquoi ? Vous n'avez pas la moindre idée... votre prose coulait. Puis, tout à coup, plus rien. Le désert »¹⁷¹. Cette nouvelle, intitulée « Quelqu'un pour m'écouter », du recueil Le pont sur le temps, parle en fait d'un écrivain et de son manque d'inspiration, qu'il voit vraiment comme une maladie. La réflexion postmoderne sur l'intime, l'obsession pour le « je » et l'acte d'écriture sont parfaitement représentées dans cette petite nouvelle. Il s'agit d'une exploration de l'acte d'écrire et surtout de l'absence de cet acte (de la « panne »), et de la réponse mentale à toute cette attente insatisfaite : « Vous vous assignez donc un *pensum*, qui sera la rédaction d'un court texte sur l'expérience qui vous venez de vivre. Celle que craint tout auteur, la panne de cerveau, la traversé en solo d'un des grands déserts de l'esprit »¹⁷².

Toute intériorité, qu'elle soit choisie ou non, produit donc un effet carcéral sur le sujet. Dans la majorité des cas, le mouvement vers l'intériorité n'est pas sollicité, il s'impose ou il est le fruit de circonstances obscures. Ailleurs, maintes fois, l'intériorité est le résultat d'un manque au plan narratif : l'impossibilité du déplacement dit « horizontal » dans la vie du personnage en question. Ce « mouvement horizontal » indiquerait une progression tangible dans le déroulement de la nouvelle en tant qu'elle établit un rapport entre le personnage et la société. Progression de temps, progression narrative, progression relationnelle, toute progression qui exigerait que le personnage

¹⁷¹ Ibid, p.145

¹⁷² Ibid, p.148

s'exerce hors de lui-même, à l'extérieur des préoccupations de son esprit. Pour Henrie, cette progression semble mener à la mort : Usure normal du corps et épuisement anormal de l'esprit.

Parfois ce mouvement horizontal n'est pas possible à cause d'un isolement qui force le sujet à s'immobiliser dans sa course: isolement spatial (hôpital, le temps, autre lieu carcéral avec limites imposées à ses résidents), ou isolement physique (la maladie, la mort). Les personnages ont alors recours à la vie intérieure pour soulager leur isolement, le même isolement qui les a conduit à une existence majoritairement dans leur imagination ! Inversement, leur intériorité prolonge et agace cet isolement.

L'intériorité comme échappatoire

Liée de près au recours à l'intériorité comme phénomène forcé sur le personnage est l'idée de l'intériorité comme échappatoire. Souvent le personnage semble choisir d'exister au sein de son esprit pour éviter de faire face à une réalité ou à une menace quelconque. Celle de la mort, de la maladie, ou moins gravement, celle des exigences du travail quotidien. C'est le cas de Stéphanie, dans « Oxygène », qui a choisi de vivre dans son imagination pour toute la longueur du voyage en voiture pour ne pas admettre ni communiquer qu'elle ne peut pas supporter le froid. Également, l'enfant dans « Un mort en sursis » semble avoir choisi une existence imaginaire pour échapper aux circonstances isolantes de sa guérison, mais cette échappée dans un monde d'invention et de rêverie ne le ramène pas à la santé. Le lecteur n'est jamais informé des raisons de la guérison de l'enfant, il connaît seulement l'abandon que l'enfant a ressenti lors de son emprisonnement.

Dans « La Somnolence », un homme éprouve des circonstances carcérales, ce qui le mène à choisir lui aussi une sorte d'intériorité comme échappatoire. On remarque ici un voyage littéralement vertical. En effet, c'est une des caractéristiques de l'intériorité que, n'ayant pas l'option de se déplacer à cause des circonstances physiques ou sociales, le personnage s'oriente vers lui-même en quête d'un espace de liberté où il peut voyager, explorer, aller aussi loin qu'il veut, à l'intérieur de ses pensées. J'ai décrit cette trajectoire comme verticale pour bien la distinguer de la trajectoire linéaire et donc horizontale du récit ou des interactions extérieures, des liens horizontaux établis, qui peuvent avoir lieu entre les différents personnages dans les nouvelles. Je rappelle ici les mots de Belinda Cannone : « . . . les auteurs du XXe siècle ne décrivent plus un ordre social ou un état historique . . . , mais au contraire des situations provisoires, des états de conscience flottants, les données immédiates de l'existence . . . [La] lecture n'est plus seulement horizontale mais aussi verticale . . . qui correspond assez bien à la parution des différents niveaux de conscience simultanés qui nous habitent »¹⁷³. Cette citation semble pour moi caractériser exactement l'écriture de Maurice Henrie. Ainsi, dans « La Somnolence », on voit la représentation des différents niveaux de conscience simultanés. Le narrateur les traverse lui-même à la verticale, nous amenant, nous, les lecteurs et les lectrices, avec lui :

Je monte en hésitant vers le ciel, ne sachant pas si c'est le parti le plus sûr . . . Je me demande s'il ne vaudrait pas mieux m'en tenir à la terre . . . Malgré tout . . . je m'engage dans cette voie ascensionnelle . . . J'emprunte comme il se doit le tronçon principal, mais en jetant aussi un coup d'œil sur les routes secondaires . . . Je continue mon ascension vertigineuse¹⁷⁴.

¹⁷³ Narrations de la vie intérieure, p.72

¹⁷⁴ Le pont sur le temps, p.113

Mais l'ascension verticale vers le ciel, lieu par excellence de la liberté, échappatoire rêvée de l'humanité depuis des siècles, n'atteint jamais son but :

Pourquoi d'ailleurs se laisser séduire par la hauteur, la verticalité... j'entends quelqu'un, dans le corridor, qui froisse lentement un papier... Il n'y a ici-bas, dans ce bureau-ci, ni métaphysique ni pataphysique. Seulement... la somnolence d'un lundi matin face à l'arbre de ma fenêtre...¹⁷⁵.

Comme se demande le bureaucrate mis en scène par Henrie, pourquoi se laisser séduire par la hauteur, la verticalité de l'imagination, du monde intérieur qu'on peut créer au fur et à la mesure qu'on l'explore ? Ce monde infiniment vaste serait accessible, si seulement on acceptait de renier la vie extérieure, pour avoir enfin le temps et la concentration nécessaire pour comprendre adéquatement la myriade de petites pensées simultanées qui tourbillonnent au fond de l'esprit humain. Voilà une bonne question, dont la réponse est, je crois, que cette verticalité de l'imagination (qui peut, je le précise, mener sans bornes vers le haut ou vers le bas), propose une échappatoire ou une réalité alternative à celle qu'on vit quotidiennement et qui est remplie de circonstances négatives et difficiles qui nous limitent et nous emprisonnent. Mais c'est une échappatoire trompeuse puisqu'elle ne libère jamais le sujet, sauf dans le cas ultime de la mort.

Le jeu entre les circonstances de la scène (je veux dire par là les repères narratifs donnés dans la nouvelle comme le lieu, les événements, le temps, les personnages, etc.) et le développement ou la manifestation d'une intériorité chez un personnage est de toute évidence un jeu circulaire. La scène fait croire au personnage qu'il sera mieux placé, plus comblé dans ses pensées que dans les actions de la vie réelle et sociale, ou les circonstances scéniques, de façon préventive, permettent justement d'éviter de participer

¹⁷⁵ Ibid, p.114

au monde, forçant le personnage à se réfugier ailleurs, à s'enfoncer dans sa propre imagination. D'où une progression verticale du récit qui, à son tour et par sa capacité illimitée d'engendrer une liberté imaginée, rend encore moins désirable un retour aux confins et aux limites isolantes et désolantes de la réalité. Le cercle monte ainsi violemment en flèche. Le personnage était-il un introverti par nature, même avant le moment où le lecteur ou la lectrice puisse le rencontrer dans la nouvelle ? Quoiqu'il en soit, la nouvelle est l'espace laboratoire où l'auteur met son personnage, l'entourant de certaines circonstances limitatives qui le forcent à réagir à chaque fois de la même manière évasive.

Il y a donc dans les nouvelles de Maurice Henrie un certain personnage-type. Parfois masculin, parfois féminin, parfois jeune, parfois vieillissant, ce personnage manifeste une curieuse tendance : un penchant pour se fixer sur ses propres pensées, un phénomène auquel j'ai donné le nom d'intériorité. Mon but dans cette étude était d'examiner de très près ce personnage « archétypal », explorant son intériorité comme une manifestation de sa condition postmoderne.

Une note finale sur ce personnage qui m'a souvent échappé moi-même au cours de mon étude. En effet, dans la plupart des nouvelles, les personnages restent sans nom. C'est souvent « je », le narrateur ou bien le sujet, quelqu'un qui ne se distingue pas du « je » de la prochaine nouvelle. Cet anonymat démontre le caractère quasi archétypal des personnages dans les nouvelles de Maurice Henrie, des êtres humains introvertis, souvent handicapés, qui, pour une raison ou une autre, s'orientent vers les mouvements intérieurs de leur conscience afin de chercher la réponse à leurs questions, trouver la signification

possible de leur vie, ou simplement échapper à leurs circonstances physiques insoutenables.

Conclusion

Toute cette intériorisation, tous ces voyages dans l'esprit, toutes ces tentations d'échapper à quelque chose, tout cela est peut-être éclairé par un passage dans « Un cochonnet en verre », du recueil Les roses et le verglas, où le sujet parle de sa conscience du temps :

Conscience suraiguë des minutes et des heures qui s'égrènent.
Angoisse permanente qui m'ai saisi à la gorge et m'étrangle peu à peu...
Depuis toujours, je suis habité par le sentiment que me temps me tue.
Lentement mais sûrement... Il me semble même que, ces dernières années, le processus s'accélère. Je sens se dégonfler tout mon être et diminuer ma présence au monde. Bientôt, je serai comme ce coquillage qu'on trouve sur les plages, dans lequel il y a un petit trou par où quelque oiseau, de son bec pointu, l'a vidée de sa chair pendant qu'il vivait encore. En esprit, je comprends sans difficulté... que la mort est l'aboutissement et la condition inévitable de l'existence¹⁷⁶.

Je crois que ce passage fascinant nous donne un indice de la raison d'être de ce personnage introverti henrien dont nous avons retracé le trajet dans ces trois recueils. Tout d'abord, n'est-il pas possible que le temps soit la condition la plus carcérale et la plus universelle de toutes les conditions auxquelles on peut faire face dans la vie ? Indication plus sûre qu'un lit d'hôpital de notre mort inévitable, restriction plus ferme que les quatre murs d'une chambre, ou des conventions sociales qu'on a créées pour gérer notre existence, le temps gouverne chaque élément et chaque aspect de notre vie. Je crois que les personnages dans ces nouvelles, comme celui qui articule dans le passage ci-dessus sa conscience « suraiguë » de son état temporel, sont au fond tous poussés vers l'intériorité par la réalité inévitable qu'on va mourir un jour. On a vu comment un voyage à l'intérieur de soi peut avoir l'effet de suspendre le temps. Si on peut arrêter le cours du temps, on arrête donc notre marche inévitable vers l'anéantissement. Les personnages

¹⁷⁶ Les roses et le verglas, p.164

semblent interpellés par les moindres détails de leur existence, et forcés presque insidieusement à explorer leurs idées, leurs sensations, leurs pensées, et à ignorer les signes extérieurs du temps qui passe. Par cela, ils ont peut-être la chance de contourner le temps et la réalité. Mais les nouvelles arrivent toutes à la même conclusion. Rien n'accomplira ce rêve fou. Le sujet finit toujours défait, condamné à faire face au temps qui passe, soit à la mort elle-même, dans plusieurs récits, soit aux conditions initiales de son incarcération : un bureau ennuyeux, un lit de malade, l'impossibilité d'arrêter la conscience de sa propre intériorité une fois qu'elle est activée. Cette prochaine citation, il me semble, réunit parfaitement tous les aspects de l'intériorité comme une volonté d'échapper à la réalité d'être un humain seul, tenu par un corps unique, destiné à une seule expérience de la vie et complètement incapable d'échapper à la mort. On voit ici l'obsession pour le temps, avec les cinq sens (connexion avec le monde physique hors de l'esprit) et paradoxalement avec l'intériorité et la mort. Voilà l'explication du sujet henrien, que l'auteur a placé dans tant de situations, tant de nouvelles différentes pour mieux explorer et cerner ses particularités, comme le souligne si bien Henrie lui-même dans un passage clé de « Ces oiseaux détraqués », du recueil Les roses et le verglas :

Sur cette bonne pensée, je m'arrête, tout à coup conscient du ruissellement du temps autour de moi. Conscient aussi du mouvement autour de moi. Conscient enfin de cette conjuration du temps et du mouvement qui, à la fin, se rejoignent, se concertent, se confondent l'un dans l'autre. Il me semble même que je les entends. Que je perçois leur léger frémissement. Que mes cinq sens devenus soudain très aiguisés saisissent des milliers de micromouvements se produisant dans des milliers de microsecondes, pas seulement dans mon entourage immédiat, mais aussi dans toute ma ville, dans tout le pays, sur toute la Terre. Ah ! vivre et mourir, si possible, dans cet état de surconscience, à ne rien faire d'autre que de sentir s'égrener chaque seconde de mon existence. Surtout ne pas bouger, afin de maximiser les changes de percevoir non pas un, non pas un mille, mais tous les mouvements du monde.

Pour moi, le bonheur est dans la luminosité de l'esprit, dans la lucidité phosphorescente. Il n'est autre chose que l'euphorie suscitée par la conscience omni présente et suraiguë du temps et du mouvement qui coïncident avec ma présence sur Terre. Tout le reste n'est qu'accompagnement et accessoire¹⁷⁷.

Au-delà de cette citation éloquente, il suffirait de préciser que cette intériorité est difficile, parfois séduisante et plaisante, parfois violente et implacable. Le personnage semble être contraint souvent à se replier sur soi pour exister. Il espère peut-être échapper à quelque chose en se concentrant sur son imagination, sur sa capacité de penser et de formuler *ad infinitum* des descriptions de ses états de conscience, de suivre en même temps toutes les pensées déclencheuses dont l'esprit est capable et qu'il produit par milliers chaque minute. Il est clair que la nouvelle est le meilleur lieu de rencontre pour une telle intériorité. La forme succincte et brève de ce genre produit des conditions idéales pour susciter une intensité narrative. Face aux restrictions d'espace linéaire, l'auteur choisit souvent d'ainsi limiter ses personnages dans leur espace physique, et d'explorer en revanche un espace différent, celui de l'intérieur. C'est une caractéristique de la littérature postmoderne d'explorer les questions du doute et de la vérité, de philosopher sur les moindres événements de la vie et de se moquer de notre existence en même temps que de vivre une obsession pour nous-mêmes. Julia Kristeva a consacré sa vie à l'étude des interactions entre la psyché et le soma, et dans ces nouvelles de Maurice Henrie, on en trouve une étude également fascinante pour son importante expérimentation de l'inconscient et pour son exploration narrative de l'état intérieur. Les nouvelles de Maurice Henrie sont un exemple assez complexe et important dans le contexte de l'écriture francophone, particulièrement ici au Canada et en Ontario français,

¹⁷⁷ Les roses et le verglas, p.27-28.

d'un écrivain qui a mis le doigt sur le pouls de l'être postmoderne. Obsédée par la quête de contourner la marche du temps, notre société se laisse fasciner par chaque nouvelle technologie qui se vante d'être capable de faire reculer le temps, soit en relation avec notre corps physique, soit en relation avec nos connaissances et prédictions sur l'avenir. L'isolement intérieur, vécu par les personnages dans ces nouvelles, n'est pas une solution à la situation postmoderne, mais il est peut-être un commentaire sur cet avenir que nous tentons si désespérément de prévoir et de contrôler. Si nous continuons à avancer dans notre voie individualiste, nous serons peut-être de plus en plus obsédés par nous-mêmes. Nous choisirons peut-être de plus en plus de nous occuper d'une mélodie plaisante et les images qu'elle déclenche dans nos esprits au lieu de choisir une relation réelle et probablement plus difficile avec la personne directement devant nous. Je sais que, en explorant les thématiques de l'isolement et de la dépression, de la mort et du monde mental, Maurice Henrie a participé à l'évolution littéraire dont les critiques franco-ontariens parlent. En reliant une thématique typiquement « franco-ontarienne » (l'isolement social, spatial) à l'état postmoderne au lieu de la situer dans des questions de minorisation sociale, Henrie a ouvert la littérature franco-ontarienne à un plus grand auditoire, car tout le monde subit également les pressions de ce monde postmoderne, l'isolement de la maladie mentale, les discours contradictoires, les difficultés de savoir qui nous sommes véritablement. Pour cette raison, je crois que Maurice Henrie mérite d'être étudié de plus près non seulement dans quelques écoles secondaires d'Ottawa, mais aussi dans les universités de l'Ontario.

Références bibliographiques

Corpus principal

Henrie, Maurice. Le Jour qui tombe. L'Interligne : Ottawa, 2009.

Henrie, Maurice. Le Pont sur le temps. Éditions Prise de parole : Sudbury, 1992.

Henrie, Maurice. Les Roses et le verglas. Éditions Prise de parole : Sudbury, 2003.

Ouvrages critiques, essais et articles divers

Appignanesi, Richard et Chris Garratt. Introducing Postmodernism. Icon Books Ltd. : Cambridge, 2003.

Aubrit, Jean-Pierre. Le conte et la nouvelle. Armand Colin : Paris, 1997.

Benedicte, Mauguier (éd.). « Déroutage du roman du terroir : Deux romans du terroir contemporains : Un texte franco-ontarien La chambre à mourir de Maurice Henrie et un texte chinois Han Le Clan du sorgho rouge de Mo Yan », *Cultural Identities in Canadian Literature/ Identités culturelles dans la littérature canadienne*. (pp. 89-102). New York, NY: Peter Lang, viii, 1998.

Boisvert, Yves. Le postmodernisme. Les Éditions du Boréal : Montréal, 1995.

Boyd, Colin. « Réjean Ducharme », The Canadian Encyclopedia.
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ART0002421> (24 juin, 2010).

Bouthors-Paillart, Catherine. Julia Kristeva. Association pour la diffusion de la pensée française: Paris, 2006.

Cannone, Belinda. Narrations de la vie intérieure. Presses Universitaires de France : Paris, 2001.

Currie, Mark. Postmodern Narrative Theory. St. Martin's Press : New York, 1998.

Derrida, Jacques. Psyché : Invention de l'autre. Galilée : Paris, 1987.

Engel, Vincent. « Nouvelle frustration : le je-ne-sais-trop du presque-rien, ou le je-ne-sais-rien du beaucoup-trop », dans Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Frasné, Canevas/Echternach, Phi/ L'instant même : Québec, 1995, pp.185-191.

Évrard, Frank. La nouvelle. Éditions du Seuil : Paris, 1997.

- Freud, Sigmund. L'interprétation des rêves, Presses Universitaires de France : Paris, 1967.
- Gallays, François. « La nouvelle: écriture(s) et lecture(s) », *Voix et Images*, vol.19, n2, (56) 1994, p.408-412.
- Guberman, Ross (éd.), *Julia Kristeva Interviews*, Columbia University Press : New York, 1996.
- Haar, Michel. Introduction à la psychanalyse, Freud : analyse critique. Université de Paris-Sorbonne : Paris. http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/p_freud.intro.MH.pdf (July 15, 2010).
- Hassan, Ihab. « Toward a Concept of Postmodernism », Joseph Natoli et Linda Hutcheon (éd.), A Postmodern Reader. State University of New York Press : New York, 1993.
- Hebdige, Dick. Hiding in the Light : On Images and Things. Routledge : New York, 1988.
- Hotte, Lucie. « Paiement, André, Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976) », *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n37, 2005, p.223.
- Hotte, Lucie et Stefan Psenak. *La Littérature franco-ontarienne : Voies nouvelles, nouvelles voix*. Le Nordir : Ottawa, 2002.
- Hutcheon, Linda. « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, no. 46, 1981, p.141.
- Hutcheon, Linda et Joseph P. Natoli. A Postmodern Reader. State University of New York Press : Albany, 1993.
- Iftekharuddin, Farhat. The Postmodern Short Story: Forms and Issues. Praeger : Westport, CT, 2003.
- Kellet-Betsos, Kathleen, « Le protestant métissé chez Daniel Poliquin », La Littérature franco-ontarienne : Voies nouvelles, nouvelles voix. Le Nordir : Ottawa, 2002. p.187-207.
- Kellet-Betsos, Kathleen, « Une nouvelle littérature en ébullition », *Canadian Literature*, Autumn 2008, Iss. 198, p.166.
- Kristeva, Julia. La révolution du langage poétique. Éditions du Seuil: Paris, 1974.
- Kristeva, Julia. Polylogue, Éditions du Seuil: Paris, 1977.

- Kristeva, Julia. Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris : Seuil, 1978.
- Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection. Éditions du Seuil : Paris, 1980.
- Kristeva, Julia. Histoires d'amour. Éditions Denoël: Paris, 1983.
- Lacan, Jacques, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Résumé du Séminaire, Livre XI, Annuaire 1965, École Pratique des Hautes Études, 1964.
- Lahaie, Christiane. Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine. L'Instant même : Québec, 2009.
- Lesage, Marie-Christine. « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), Le bref et l'instantané. A la rencontre de la littérature québécoise du XXIe siècle, David : Orléans (Ontario), 2000, p.173-203.
- Lord, Michel et Nicole Côté. « La nouvelle québécoise et canadienne-anglaise : le spectacle d'une mosaïque », *Recherches sociographiques*, vol. 39, n° 2-3, 1998, p. 341-362.
- Louder, Dean. « Revue », *Recherches sociographiques*, vol 41, n1, 2000, p.111
- Lytard, Jean-François. La condition postmoderne. Les Éditions de Minuit : Paris, 1979.
- Lytard, Jean-François. Le postmoderne expliqué aux enfant. Galilée : Paris, 1986.
- Mauguiere, Benedicte (ed.). « Déroutage du roman du terroir : Deux romans du terroir contemporains : Un texte franco-ontarien *La chambre à mourir* de Maurice Henrie et un texte chinois Han Le Clan du sorgho rouge de Mo Yan », *Cultural Identities in Canadian Literature/ Identités culturelles dans la littérature canadienne*. New York, Peter Lang : 1998, p. 89-102, viii.
- Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception. Gallimard : Paris, 1945.
- Minelle, Christina. La Nouvelle Québécoise -1980-1995 : portions d'univers, fragments de récits. L'Instant même : Québec, 2010.
- Nischik, Reingard M. History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian. Camden House : Rochester, NY, 2008.
- Oliver, Kelly (éd.). The Portable Kristeva. Columbia University Press : New York, 1997.
- Paré, François. La distance habitée. Le Nordir : Ottawa, 2003.

- Paterson, Janet. Moments postmodernes dans le roman québécois. Presses de l'Université d'Ottawa : Ottawa, 1993.
- Prud'homme, Johanne et Lyne Légaré. « Le sujet en procès », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski : Québec, (2006), <http://www.signosemio.com>. (21 juin, 2010).
- Psenak, Stefan. « Le temps des petites choses », *La Rotonde*, mardi 19 janvier, 1993, p.7.
- Reguigui, Ali et Hédi Bouraoui. Perspectives sur la littérature franco-ontarienne. Éditions Prise de parole : Sudbury, 2007.
- Reuter, Yves. Introduction à l'analyse du roman. Bordas : Paris, 1991.
- Rousseau, Guildo, L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930). Éditions Naaman : Sherbrooke, 1981.
- Sévigny, Marie-Ève. « Le corps retrouvé : David Servan-Schreiber », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 5, n° 3, 2009, p. 27.
- Sœurs de Sainte-Anne, « Romans », *Histoire des littératures française et canadienne*, Lachine, procure des Missions Mont Sainte-Anne, 1954.
- Simard, Sylvain. Mythe et reflet de la France. L'image du Canada en France, 1850-1914. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du CRCCF », no 25, 1987.
- Siméone, Bernard. « Le rapt », *Nouvelles nouvelles*, numéro spécial, « 3, rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle » : 1988, p.46-48.
- Thibault, Joelle. « « La chambre à mourir » ou la tradition franco-ontarienne », *La Rotonde*, mardi, 25 octobre 1988.
- Thorton, Stephen P. « Sigmund Freud », *Internet Encyclopedia of Philosophy*, April 16, 2001. <http://www.iep.utm.edu/freud/> (21 juin, 2010).
- Tibi, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », no. 18, 1^{er} semestre 1995, pp.9-78.
- Vallières, Gaétan et Jacques Grimard. « L'Ontario français: guide bibliographique », *Cahiers de géographie du Québec*, p.165-178.
- Verley, Claudine. « Une grenouille blanche : la nouvelle brève », dans Paul Carmignani

(dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », no 18, 1^{er} semestre : 1995, pp.123-141.

Yon, Armand. « Les Canadiens français jugés par les Français de France, 1830-1939 (suite) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 19, n° 1, 1965, p. 56-83.

Salle de Presse

<http://news.ontario.ca/ofa/fr/2010/04/le-25-septembre-est-maintenant-le-jour-des-franco-ontariens-et-des-franco-ontariennes.html>

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms

http://www.oxfordreference.com.proxy.lib.uwaterloo.ca/views/SEARCH_RESULTS.html?y=0&q=postmodernism&category=t56&x=0&ssid=1133561096&scope=book&time=0.460049349166564

Le Robert Micro

Édition poche, 1998.