

XYZ. La revue de la nouvelle

Entre la vie et la mort ou une délicate écriture de l'ombre et de la lumière

André Berthiaume, *Incidents de frontière*, Montréal, Leméac, 1984, 141 p.

Michel Lord



Volume 1, Number 1, Spring 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2687ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lord, M. (1985). Entre la vie et la mort ou une délicate écriture de l'ombre et de la lumière / André Berthiaume, *Incidents de frontière*, Montréal, Leméac, 1984, 141 p. XYZ. *La revue de la nouvelle*, 1(1), 59–66.

Michel Lord

Entre la vie et la mort ou une délicate écriture de l'ombre et de la lumière

Incidents de frontière d'André Berthiaume

Avec patience, régularité et discrétion, André Berthiaume édifie depuis près de vingt ans son oeuvre littéraire. *La Fugue*¹, *Contre-temps*² et *le Mot pour vivre*³ constituent les jalons qui ont précédé la parution, en 1984, de son dernier recueil de nouvelles intitulé *Incidents de frontière*⁴. Dans cet article, je n'ai aucunement l'intention de parler de l'ensemble de l'oeuvre (cela viendra bien en son temps), mais plutôt de faire quelques commentaires particuliers — des arabesques — sur le dernier ouvrage d'André Berthiaume.

Le recueil contient vingt-quatre nouvelles qui oscillent entre le fantastique et le réalisme simple ou magique, et qui parfois débordent

1. — André Berthiaume, *La Fugue*, récit, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966, 133 p.

2. — *Contretemps*, nouvelles, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971. 130 p.

3. — *Le Mot pour vivre*, nouvelles, Sainte-Foy/Montréal, Éditions Parallèles/Parti prix, 1978, 204 p.

4. — *Incidents de frontière*, Montréal, Leméac, 1984, 141 p. Sans doute est-il bon de rappeler que c'est le recueil primé par le jury du *Prix Adrienne Choquette 1984*. [Dans les citations qui vont suivre, c'est moi qui souligne].

le cadre d'une seule catégorie esthétique. Sans doute serait-il juste de parler de l'écriture de Berthiaume comme d'une pratique qui cherche à trouver son point d'équilibre là où aussitôt elle risque de le perdre, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit presque toujours dans des zones intermédiaires où la perception hésite entre l'ombre et la lumière. L'effet de cette écriture très sensuelle tient un peu de cet art pictural où les jeux de clair-obscur prennent autant d'importance que le dessin lui-même.

D'entrée de jeu, dans «le Petit bois», le nouvelliste donne les grandes lignes de ce que l'on pourrait appeler son *programme poétique*. Ce court texte, en forme de petit poème en prose, tient lieu, en quelque sorte de préface.

Travail de tous les sens. *Constellations d'images furtives à fixer*. Ce serait trop dommage de les laisser s'envoler. [...] *Instantanés, notations qui parlent*, qui disent quelque chose de la vie oubliée, négligée. À côté des grands projets, des dogmes, des voies rapides, des enseignes au néon, des gratte-ciel. *Petit bois nocturne pour que dure la braise*.

[...]

Explorer les limites et les possibles. Désosser la routine, juguler la mort lente [...]. *Trouver la fragilité, le secret*, puis dans le silence, pour *partager l'émotion*, trouver les mots, les couleurs, la musique. (p. 5-6)

Fixer le furtif, dire l'oublié, le négligé, explorer les limites, trouver l'émotion, les couleurs, la musique, partager l'émotion, voilà bien tout un programme qui peut paraître simple, mais qui n'en reste pas moins une gageure pour tout écrivain. La plupart se lancent dans de grands discours romanesques qui s'étirent en beauté, en longueur et en langueur. D'autres choisissent la poésie pour dénicher au cœur même du langage l'image nouvelle d'où surgit l'in-édit. Entre les deux, il y aurait le nouvelliste — ou le nouvellier, comme on dit romancier — qui cherche en peu de mots, mais dans un récit, à cristalliser de courts moments d'existence ou d'in-existence.

Le texte liminaire parle de constellations d'images. L'imaginaire de Berthiaume semble précisément consteller à partir d'un certain type d'image, d'une image perdue et comme désespérément recherchée d'où émane le discours. Je veux parler des surfaces réfléchissantes et, par antithèse, de tout ce qui obstrue la réflexion de

l'image de soi ou de ses rêves. Ainsi, la mer et ses brouillards, les vitres et leurs arabesques, leur opacité ou leur trop grande transparence, l'oeuvre d'art, entre l'ombre et la lumière, l'air et les *volutes* de la fumée.

Pour faire surgir des «incidents de frontière», André Berthiaume joue souvent avec une réalité fuyante que les personnages ne sont pas certains d'avoir perçue de façon univoque. Ils cherchent à passer au travers de la matière, cette dernière devenant évanescence *sous l'oeil* même du personnage ou encore très dure, infranchissable. Et l'écriture, souple, suit cette mouvance antithétique du *réel*.

C'est à trois ans que le narrateur du «Gars des vues» a découvert «les limites de la représentation réaliste» (p. 129) et il ne semble pas encore l'avoir accepté. «Il faudra bien qu'un jour, dit-il, je m'adresse au gars des vues» (p. 130), laissant entendre que la ligne de partage entre le réel et le fictif n'est pas nécessairement chose acquise à jamais. Dans «Sur la plage», il n'est pas certain que la femme superbe ait existé ailleurs que dans une sorte de mirage maritime. De façon plus patente, «le don d'ubiquité» présente deux personnages dont l'un pourrait bien être une femme peinte⁵ qui «reculai(t), comme aspirée par les tableaux anciens [et] l'obscurité» (p. 63). De manière plus ironique, le narrateur de «l'Air marin» rêve d'écrire mais «estime qu'il ne lui arrive rien de racontable» (p. 10). Or, il se produit *sous ses yeux* un événement incroyable, une sorte d'holocauste scandaleux, mais entouré d'un halo de brouillard et qui s'inscrit presque sans surprise dans la trame du quotidien. Nous pourrions appliquer en partie à l'oeuvre de Berthiaume la remarque que Borges faisait à propos de celle d'Henri Michaux: «Nous ne devrions pas parler de littérature fantastique, car la fantaisie est une partie, non dédaignable c'est certain, de ce que nous avons convenu d'appeler la réalité. Par ailleurs, nous ignorons si l'univers relève du genre réel ou fantastique.»⁶

En ce sens, nous sommes souvent beaucoup plus près du réa-

5. Le motif du personnage peint qui s'anime rejoint le mythe plus large de l'oeuvre d'art vivante (Pygmalion). On le retrouve avec de fortes variantes dans le corpus fantastique québécois chez Jean Tétreau, «le Décret Impérial», (*Volupté de l'amour et de la mort*, 1968); chez Claude Mathieu, «Fidélité d'un visage» (*la Mort exquise*, 1965); chez Marie José Thériault, «Quatre sacrilèges en forme de tableau» (*la Cérémonie*, 1978); chez Pierre Chatillon, «Julien Leroux» (*la Fille arc-en-ciel*, 1983) et chez beaucoup d'autres.

6. Borges, dans les *Cahiers de l'Herne: Henri Michaux*, Paris, 1966.

lisme magique, c'est-à-dire du fantastique moderne⁷, dans de nombreuses nouvelles de Berthiaume. Ainsi, dans «l'Arno», le narrateur raconte les bouleversements de la ville de Florence après la fameuse inondation du 4 novembre. Il est lui-même aussi bouleversé que la «ville-musée» (p. 29) et décide de «revoir Lea» (p. 27-28) à propos de laquelle il écrit: «nos brèves rencontres me laissaient une impression étrange, irréelle» (p. 30). En traversant la ville catastrophée, il a le sentiment d'être «comme (dans) un immense décor de théâtre» (p. 32). Arrivé à l'endroit où Lea travaille — un musée — le narrateur demande à un commis où se trouve Lea: «Il me jeta un regard incrédule, il n'avait jamais entendu parler d'elle, bien qu'il travaillât au musée depuis sept ans» (p. 33). Le narrateur sort «abasourdi», est pris de «nausée» en pensant à «l'existence hypothétique de Lea» (p. 34). Le récit avait commencé dans une chambre sur des images de délire fluvial, de «mouvements [...] onduleux, [de] remous grisâtres, [d']anguilles évanescents, [de] chevelure marine, [de] sombre velours». Et le narrateur de poursuivre: «À force de fixer le plafond, j'en vins à penser que la chambre elle-même tanguait et coulait sans rémission» (p. 25).

Toutes ces images de mirages déliquescents semblent soutenir et motiver l'ambiguïté de la perception du narrateur qui se désole de voir la ville de Florence perdre de son éclat à la suite d'une inondation dévastatrice. L'art est ici la vie elle-même — le narrateur aime encore une femme qui n'était peut-être qu'un portrait peint — et la mer menace la fragile existence de toutes ces oeuvres patiemment conservées au cours des siècles, mais qui risquent de disparaître en une seule journée. *Dire la fragilité.*

Le thème est inversé dans «la Réverbération». Le narrateur, un «propriétaire de galerie d'art égaré dans un centre commercial» (p. 117), reçoit une femme dans son bureau. Derrière la visiteuse, il y a un masque qui semble la coiffer. Elle «devient sans le savoir une divinité mythologique» (p. 117). Par ailleurs, cette femme se trouve

7. Je risque cette définition du fantastique moderne: un discours où l'événement *pré-ternaturel*, bien que dérangeant l'ordre convenu des choses, s'inscrit comme élément constituant de l'univers discursif. L'Extraordinaire et le Monstrueux y ont pour ainsi dire *droit de cité* et entrent dans le vaste processus de réalisation/déréalisation du monde. Ils ne viennent plus nécessairement opérer une cassure entre les divers *réels* représentés dans le discours et tendent ainsi à créer de nouvelles configurations mythiques qui cherchent à montrer que des *anomalies apparentes* font *partie intégrante* de ce qu'il est convenu d'appeler la réalité.

reflétée dans la vitre qui recouvre le bureau du propriétaire. « Dans cette *atmosphère magique*, comment ne pas être ému par certains *dédoubléments féminins*? » (117). Elle devient pour lui une *naïade* puis « voilà que son visage se met à bouger *sous la vitre* [...] et glisse vers [lui] » (p. 180). Le narrateur crée ici son propre objet de désir. Le phantasme devient, pour un instant, réalité. Il y a dans ce texte — comme cela est souvent le cas en littérature fantastique — une véritable interférence d'un fragment de mythe (l'animation du reflet) sur le quotidien. Le narrateur n'ose ici vérifier la réalité de sa vision, de peur de perdre le sentiment exquis de cette résurgence du sacré dans sa galerie égarée au milieu d'un centre commercial. *Explorer les possibles*.

Une des nouvelles les plus noires du recueil est sans doute « la Vitre ». Il s'agit d'une autre histoire de double, plus précisément du reflet perdu. Le narrateur se heurte à « une vitre si transparente, si écervelée qu'elle n'a pas daigné [lui] renvoyer [sa] propre image » (p. 53). Il tombe alors et s'agite dans un décor — des « mises en scènes » (p. 55) — où tout est confondu. Son seul désir est de « retrouver un espace fragile et habitable [...] une *légèreté légendaire* [...] la lumière » (p. 56). Dans cette nouvelle, tout se passe comme si le monde avait explosé. Le narrateur ne parvient plus à en avoir une image cohérente. Le choc sur la vitre apparaît comme un procédé visant à faire naître un type de discours résolument iconoclaste. Le narrateur voit les « signes géants d'un *alphabet abandonné*, vétuste, vermoulu » (p. 55) qu'il fait voler en éclats avec un bout de tuyau. Ce n'est pas le seul texte du recueil où surgit la violence. L'image du désir de destruction apparaît aussi dans « Pigafetta » et dans « la Cravache ». Toutefois, dans « la Vitre », tout se passe comme si, par les interstices de ces signes alphabétiques éclatés, s'immisçait un bref instant l'homme des cavernes. L'outil civilisé pour appréhender le monde — l'alphabet est — devenu vétuste, voici que remonte du fond des temps l'image de l'arme primitive: « Mais où ai-je donc laissé tomber mon arme, mon gourdin? » (p. 55).

Lorsque l'homme ne sait plus reconnaître sa propre image dans le monde qui l'a (qu'il a) façonné, lorsque le monde ne lui renvoie plus que des bribes d'images et des fragments de lui-même, dont les sens sont si multiples qu'ils ne correspondent plus à rien de cohérent, il reste l'image primordiale de la lutte contre les ténèbres et le désir de refaire l'unité, de recréer une vision du monde qui soit conforme à certaines aspirations imaginaires, c'est-à-dire, pour le personnage

de «la Vitre» «retrouver la lumière [...] retrouver, de chaque côté de la route de fin d'automne, les doux, précaires et odorants feux de feuilles mortes» (p. 56). Mais ce désir passe d'abord par la destruction de ce qui n'est plus que grotesque amas de choses et de signes vides de sens. Comme l'écrit Jean Starobinski: «L'écrivain, dans son oeuvre, se nie, se dépasse et se transforme, de même qu'il dément le bien fondé de la réalité environnante, au nom des injonctions du désir, de l'espoir, de la colère»⁸. Les lecteurs se reporteront, pour le plaisir du contraste, au récit merveilleux intitulé «Polygone et Abeille», pour découvrir une superbe féerie où le mythe d'Icare est clairement dénoté et même pleinement réalisé. Comme quoi l'écriture, dans un même recueil de nouvelles, permet le côtoïement et le foisonnement de tous les excès, de tous les contrastes et de toutes les fantaisies heureuses ou morbides. Aristote nous rappellerait ici le principe de la catharsis et il n'aurait pas tort.

Malgré l'insistance que je mets à parler du fantastique, j'avoue qu'un des textes qui m'a le plus touché est une nouvelle parfaitement réaliste. «La Récompense» pourrait faire penser à l'univers de Michel Tremblay mais uniquement parce qu'elle se déroule au coeur du Montréal populaire. André Berthiaume réussit à y faire passer, avec une grande simplicité, l'air du temps, des saisons, des rues, cet espace aussi vivant qu'évanescant que peut représenter une ville parcourue par le gamin que l'on aurait pu être. Le texte palpite en partie parce que l'on y retrouve un peu de notre enfance. Quelques brèves notations suffisent à produire «l'effet de réel», comme ce frisson d'automne en ville:

Il enfouit ses mains dans ses poches et partit d'un bon pas. Le soleil avait déjà disparu derrière les maisons et les remises de la rue Berri mais c'était l'été des Indiens depuis quelques jours et l'air était bon, la lumière douce. Il salua joyeusement Madame Simoneau qui balayait avec soin la seule marche qui séparait sa maison du trottoir. (p. 81).

Un bonheur presque béat est ici transcrit et pourtant il s'y inscrit une sorte de nostalgie, peut-être parce que le texte nous place comme en état de vulnérabilité: il nous touche trop. C'est presque trop tendre, trop bon, trop doux. Puis, survient la césure, l'incident de frontière, «dans une zone intermédiaire [...] où tout semblait possible»

8. Jean Starobinski, *L'Oeil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 23.

(p. 84), que le garçon observe «à travers la vitre à demi baissée» (p. 85) d'une voiture de police. Ce texte beaucoup plus long que les autres (20 pages) se développe de manière labyrinthique comme si la ville de Montréal était devenue un lieu de passage au terme duquel le héros reçoit une double-récompense. Le même schéma spatial apparaît — bien que modalisé de manière moins réaliste et plus satirique — dans «l'Ascenseur» et «Downtown». À y regarder de près, l'univers imaginaire de presque toutes les nouvelles du recueil est un dédale. L'espace qui se dédouble dans les surfaces réfléchissantes ou sous le regard lui-même peut d'ailleurs être difficilement simple. Cela crée parfois un effet kaléidoscopique. Comme le discours se propose de «trouver le secret» (p. 6), le texte doit nécessairement multiplier les coups de sondes dans toutes les directions possibles. L'apparence limpide et coulant du style de Berthiaume cache des profondeurs insoupçonnées. La force d'*Incidents de frontière* tient dans cet alliage de simplicité et de complexité de l'écriture, de même que dans la pratique heureuse de plusieurs esthétiques. Voilà peut-être pourquoi le commentaire critique peut également proliférer presque à l'infini dans ces multiples directions.

Je ne pourrais pas clore cet article sans parler de la nouvelle intitulée «Pigafetta», une pure merveille d'écriture. C'est presque indécent de faire un tel compliment, mais lisez-là et vous verrez. Tout ce que peuvent receler les autres textes s'y retrouve symboliquement représenté et exacerbé: les «jeux d'ombre et de lumière», la «barrière à traverser» vers «l'autre monde», le Désir opposé au Destin, la mer comme «un immense regard trouble» et le ciel miroitant, le soleil excessif et la lune ombrageuse, le face à face avec soi-même représenté par un personnage historique mourant et halluciné, Pigafetta, comme cloué sur le pont d'un navire à la dérive. La vie dans ce qu'elle a de plus dramatique. «Pigafetta meurt loin de l'Eldorado, ombre d'ombre, épave coulant à pic, dédoublé, soluble, possédé, déposé, bêtement fasciné par la Terre de Feu, la bien-nommée» (p. 38). Dans ce décor, il attend, dieu déchu comme Prométhée, d'être dévoré par «l'oiseau géant». Est-ce une version nouvelle du supplice ancien?» (p. 35). Le récit se développe en faisant alterner deux temps, le présent terrifiant — bien que l'histoire se déroule en 1520⁹ — et des bribes d'un passé au cours duquel Pigafetta aurait connu des

9. André Berthiaume s'est intéressé à un autre personnage historique qui parcourait le monde à la même époque. Dans *la Découverte ambiguë* [essai sur les récits de

«impulsions maléfiques où un autre parlait, agissait à sa place» (p. 37). Hallucinations, pensées brillantes et nostalgiques, sentiment du dérisoire s'entremêlent pour former un texte qui tire sa substance à la fois de certains fantasmes et de l'écriture elle-même. D'ailleurs Pigafetta est lui-même écrivain à sa façon. Il écrit depuis l'âge de treize ans et c'est lui qui tient le journal de bord du navire. «Toujours ce besoin irrésistible de griffonner, [de] consigner des choses insignifiantes, importantes, comme si de les écrire, de les décrire satisfaisait l'esprit et le corps, exorcisait les doutes» (p. 41). *Explorer les limites. Juguler la mort lente.*

L'écriture et les surfaces réfléchissantes (la mer, les miroirs, les vitres, les portraits peints) jouent donc peut-être les rôles les plus importants dans *Incidents de frontière*. Ils représentent, pour l'un, le besoin de fixer le furtif et, pour l'autre, le désir ambivalent de retrouver la source de toutes choses, y compris sa propre image toujours fuyant inexorablement vers la mort. La nostalgie d'un certain passé qui imprègne tout le recueil — et qui n'a rien à voir avec une quelconque mode rétro, André Berthiaume pratiquant avant tout une poétique du quotidien — ne serait rien sans cette écriture fine qui arrive à saisir la quintessence de certaines représentations du *réel*. Décidément, on se demande pourquoi la nouvelle n'a pas encore attiré un plus vaste public. Avec des oeuvres comme *Incidents de frontière*, peut-être les choses changeront-elles?

voyage de Jacques Cartier et leur fortune littéraire, Montréal, Pierre Tisseyre, 1976], Berthiaume écrit ceci: «[...] les récits de voyage de la Renaissance contiennent — qu'on me pardonne le cliché — une vérité humaine toujours actuelle. C'est qu'on y voit l'homme «dans toute la vérité de sa nature, avec ses noblesses et ses infamies.» (p. 12).