

XYZ. La revue de la nouvelle

Nouvelles d'ici et d'ailleurs



Number 91, Fall 2007

Origine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/3046ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2007). Review of [Nouvelles d'ici et d'ailleurs]. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (91), 85–94.



Apprivoiser l'existence : la face cachée du malheur

Sylvain Trudel, *La mer de la tranquillité*, Montréal, Éditions Les Allusifs, 2006, 187 p., 21,95 \$.

LES THÈMES abordés dans le recueil de nouvelles *La mer de la tranquillité* sont généralement sombres et témoignent du malheur d'existences disloquées. Le tout pourrait tomber dans un fatalisme mélodramatique, mais l'écriture magistrale de Trudel empêche cette chute. L'espoir est absent, la douleur est monnaie courante et Dieu est lamentable ; pourtant, la lecture est douce et la traversée, passionnante. Les neuf nouvelles de ce recueil sont comme autant de petits bonbons aux goûts surprenants mais jamais désagréables. C'est que le chef vous convie à une dégustation finement réalisée, dont le prix est le poids d'une affligeante réalité.

L'entrée est plus légère, à l'image de l'insouciance des débuts de l'existence. L'espace des premières nouvelles est comblé par le royaume de l'enfance et ses heureuses exaltations. Cependant, l'enfant semble ne jamais pouvoir demeurer naïf aux abords de *La mer de la tranquillité* ; d'une manière ou d'une autre, son innocence sera perdue et ses croyances seront bafouées. « Épiphanies » (p. 11) raconte la naissance maudite d'un garçon, son enfance colorée, puis la perte de sa piété juvénile au profit de la découverte du corps des femmes. Un oncle, responsable de ce changement, malmène l'Église et annonce ce qui, en quelque sorte, teintera toutes les nouvelles suivantes : « De toute façon, on ne sait rien de rien, mais il faut toujours envisager le pire, parce que, le pire, c'est le propre de l'homme. » (p. 30) Ainsi, dès lors que les personnages ont grandi, le bonbon s'acidule. Le pire, chez Trudel, nous est offert en guise de plat principal. Ce pire se traduit par la jeunesse avec comme seul lit un banc de parc, la faune urbaine et ses dérapes, une vie ratée devant le succès des autres, « un corps juvénile qui incarne le désespoir des

vieillards finis » (p. 104), une solitude de toujours nourrie par la violence d'une enfance meurtrie, la folie et le suicide d'un frère... Dans ces nouvelles, le quotidien est un combat, la vie est un drame, et chaque homme est seul au milieu de la foule. L'espoir se fait rare « comme les canards sur la mer de la Tranquillité » (p. 103). Comme si la vie devait être aussi remplie que le paysage lunaire. Pourtant, Dieu est omniprésent, mais il est confronté à la violence de la désillusion : « Et au lieu de nous humilier il devrait nous remercier d'être des fous assoiffés de sang, parce que c'est notre cruauté qui a fait de lui un sauveur ! » (p. 82) Le tout est sombre, mais pas absolument noir, car il est issu de la lucidité et non de l'apitoiement. Ainsi, cette difficile et parfois violente exploration sous-tend un questionnement existentiel, dont la réponse n'est certainement pas l'abattement. En dessert, d'ailleurs, nous est servi « Vaisseau négrier » (p. 153), splendide lettre d'un père mourant à son fils, remplie d'une érudition philosophique impressionnante et, enfin, de quelques gouttes d'espoir. Confronté à de telles réalités, on pourrait être tenté de laisser aux plus démunis le soin de leur malheur. Cependant, les neuf nouvelles produisent l'effet contraire et happent le lecteur.

La mer de la tranquillité est composé de textes poignants et profonds, nouvelles sans véritables points de chute, mais dont la force ne cesse de décupler au fil des pages. C'est qu'au delà des histoires et des thèmes sombres, on trouve une écriture unique, qui, dès les premières lignes, frappe et envoûte. Sylvain Trudel sublime l'art de raconter : il possède une voix véritable, manière de ne plus seulement dire, mais bien de faire vivre la fiction. Sa poésie est capable de faire jaillir des étincelles, mais ne s'empporte pas, demeure précise et subtile. Les lieux, bien que majoritairement campés dans la ville de Montréal, sont montrés sous un jour inédit, qu'on dirait presque magique, qui repousse les frontières et tend à l'universalité — celle du drame, peut-être. Les personnages, qu'on les confronte dans un « Je » assuré ou qu'on les rencontre dans une description sensible, sont colorés, malgré la noirceur, et profitent d'une densité construite entre les lignes du texte. L'intensité de la voix qui les énonce les rend attachants et induit l'intrigue dans les nouvelles : qu'advient-il de ces feux roulants d'émotions ? En outre, non

seulement l'écriture est-elle unique et profonde, mais elle est également d'une richesse hors du commun, ce qui finit de prouver que le métier d'écrivain est intrinsèque à Sylvain Trudel. Et qui, également, montre bien que la noirceur des neuf nouvelles du recueil est endiguée par une grande source de lumière.

Les nouvelles de *La mer de la tranquillité* fondent un procès de l'existence, de ses travers, des marques qu'elle laisse, des ratés de l'amour, paradoxalement raconté dans une langue vivante et lumineuse. La douleur est omniprésente, mais la lecture n'est pas pénible. Elle est nécessaire, comme semble l'être le besoin d'écrire de Trudel. Son dernier livre s'élève très haut dans le paysage littéraire québécois contemporain par sa différence et sa qualité. Déjà, le jeune auteur fait partie des grands.

Sophie Gagnon-Bergeron¹

Y a-t-il une vie après l'expérimentation ?

Normand de Bellefeuille, *Votre appel est important*, Montréal, Québec Amérique, 2006, 144 p., 18,95 \$.

SI QUELQU'UN, d'aventure, a lu l'une de mes petites critiques dans un numéro précédent de cette revue, il se souviendra que je m'y suis énervé à propos des écrivains qui développent globalement, dans leurs nouvelles, une mise en scène de leur propre activité d'écriture. Et ça n'a rien à voir avec le talent. Tenez, je lis Henry Miller : il ne fait que ça. Mais on sent que son égotisme arrive à fatiguer jusqu'à lui-même. Alors, il regarde les autres en oblique ; il en fait des portraits colorés, des personnages quasi picaresques. Ça vaut ce que ça vaut, mais du moins a-t-on l'impression que l'écriture palpite un peu dans nos mains. On se dit que c'était ça, sa modernité : faire en sorte que les choses, même les

1. Ce compte rendu a été écrit dans le cadre du cours *Littérature québécoise du xx^e siècle*, donné par M. Carlos Bergeron (Université du Québec à Chicoutimi, hiver 2007).

plus intimes, arrivent toujours du dehors. Je termine maintenant le recueil de Normand de Bellefeuille, et je me dis que quelque chose cloche. Mais je tiens à tempérer aussitôt. Normand de Bellefeuille est un écrivain très fort. Sa phrase, dans ses bons jours, compte parmi les plus maîtrisées qui soient au Québec (par exemple, la très belle ouverture : « Je crois bien que c'est ce soir-là que j'ai vraiment commencé à aimer mon père »). *Votre appel est important* est donc loin d'être un mauvais livre. Il serait plutôt inégal, réjouissant par-ci, frustrant par-là. On parcourt ses trois parties comme on le ferait des étapes sur une route cahoteuse, en butant de perplexité contre la première, allongeant le pas de plaisir au long de la seconde, puis trébuchant carrément sur la dernière. C'est que de Bellefeuille est plus appréciable lorsque son écriture n'essaie pas de faire système. Or, malgré la pléthore de publications qu'on lui connaît, il ne s'agit ici que de son deuxième recueil de nouvelles, et on sent qu'il pressait pour l'auteur d'explorer à nouveau les possibilités du genre. Dans le laboratoire d'écriture rouvert, tout indique que ça va chauffer. C'est l'intertextualité qui se pointe la première. Prologue et épilogue (mais il est indiqué « en guise de » devant chacun ; l'écrivain poststructuraliste n'est jamais dupe) convoquent en effet la Alice du très célèbre précédent recueil, *Ce que disait Alice*. Le livre développe ensuite une sorte de télescopage du narrateur. Ce dernier semble d'abord « posséder », comme le suggère le leitmotiv de la première partie, des personnages au comportement erratique. Un professeur n'enseigne avec aise que devant une classe vide : il veut être le seul à « orchestrer l'abîme ». Un type, excédé par la muflerie de son voisin de table, lui casse le nez. Un autre, Perec pervers, fait des listes pour tout, et d'abord pour tuer sa femme. Dans la seconde partie, intitulée « Enfances », à mon avis la meilleure, le narrateur passe au « je » et s'appelle désormais Simon. Il évolue parmi les « autochtones du Plateau » de 1957, tous « tiermondisés culturellement ». Mais attention, Simon est déjà en quelque sorte auteur, « pas encore post-moderne mais tout de même précoce ». À ce titre, d'ailleurs, il ne cesse d'interpeller le lecteur, obligeant celui-ci à venir occuper, en témoin, la troisième pointe d'un triangle textuel qui se forme avec la figure du père, ce père dont le sourire finit par « [dérivé]

légèrement» dans le «modeste salon» du souvenir enfantin, pour ensuite se confondre avec celui du chat de Cheshire dans *Alice in Wonderland*. La troisième partie, «Lectures», se compose pour sa part de courtes nouvelles centrées sur le monde de la création littéraire, de l'édition, des lancements (oui, c'est à ce moment que l'énervement m'a pris). De Bellefeuille rate alors l'occasion de consacrer son talent à nous dire en quoi une telle attention exclusive à cet univers peut bien intéresser qui que ce soit d'autre qu'une infime minorité, à savoir les fétichistes de la littérature. Il offre plutôt de l'ironie pour initiés («ce bon vieux Barthes»; «ce bon vieux Derrida») et revisite la figure, littéralement calcifiée à force d'emplois, de l'écrivain un peu paumé, ici auteur de nouvelles («il avait connu certains succès malgré l'injuste réputation dont jouissait ce *petit genre* littéraire au cœur de sa *petite culture*»), qui est séduit par celle de ses admiratrices ayant le plus de caractère. Toutefois, dans cette partie, apparaissent aussi deux textes parmi les plus importants du recueil. Le premier, «Le pont», parce qu'il est tout bêtement magnifique, et que cette seule beauté suffit en moins de trois pages à accomplir ce que ne fait laborieusement pas l'expérimentation littéraire. J'entends par là faire en sorte qu'on ne sache plus trop si l'on se trouve encore dans le domaine de la nouvelle, et surtout faire en sorte qu'on puisse se permettre le luxe, ne serait-ce qu'un instant, de s'en balancer totalement. Le second texte, «Nécrologie», parce qu'il présente une idée quasi géniale : une poétique des notices nécrologiques, ces petits textes qu'on ose à peine lire tant le langage s'y montre plus impérieux que la vie. À ce point précis chez de Bellefeuille, le jeu postmoderne invente son tragique. On ne peut alors qu'applaudir.

Daniel Laforest

Narrations minimalistes

Donald Alarie, *Au jour le jour*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Étoiles variables », 2006, 120 p., 20 \$.

DEUX ANS À PEINE après *Au café ou ailleurs*, Donald Alarie publie un autre recueil de nouvelles dont le titre, *Au jour le jour*, aussi prosaïque que le précédent, laisse deviner avec raison un style minimaliste. En effet, chacune des vingt et une nouvelles qui composent ce livre déploie une écriture d'une grande sobriété. Ses pages, peu flamboyantes, n'étonnent jamais, au contraire, elles atténuent les tensions qui, autrement, déstabiliseraient le cours habituel du monde. Et puis cela n'irait pas avec l'humeur égale d'Alarie qui, on le devine, s'accorde avec le silence du matin encore somnolent. Dans le même registre tranquille, les épigraphes de Joyce Carol Oates et d'Hélène Dorion disent que l'inquiétude vient des choses habituelles comme vivre sa vie, mais qu'il en faut peu pour arrêter la frayeur du monde. Ici, dans *Au jour le jour*, on ne se réveille donc jamais un matin transformé en insecte tel Gregor Samsa, au contraire, l'angoisse, qui naît de sa propre banalité, s'apaise tout simplement, puis le quotidien reprend aussitôt ses droits monotones. Il semble qu'Alarie veuille ainsi produire une poétique de la vacuité, de telle sorte que ses histoires, comme construites en porte-à-faux, échappent à la logique du récit où, habituellement, quelque chose d'importance se passe qui trouble un ordre. Dans « Quatuor automnal », par exemple, l'élément déclencheur de la nouvelle se résume à une simple averse de novembre. Quatre piétons, incluant le narrateur, se croisent au feu rouge d'une intersection et attendent de traverser la rue sous une pluie abondante et glaciale. Cet événement fort commun et peu romanesque devient pourtant prétexte à une « épreuve collective », un « périple », épopée de petite envergure qu'il vaut mieux garder secrète, nous dit la chute, pour ne pas troubler la « quiétude du foyer familial » une fois de retour chez soi, trempé jusqu'aux os. Par conséquent, il est assez étrange de constater comment Alarie se construit gratuitement un espace narratif. Du début à la fin de « Quatuor automnal »,

il n'y a ni transgression d'interdit ni châtement, ni perte ni exploit ; le secret préservé en conclusion n'a, lui, rien à voir avec un tabou. Tout s'élabore en fait autour d'une absence dramatique que le texte ne questionne pas. Mais il y a aussi à l'occasion le procédé inverse, où la présence d'un drame réel est gommée par une langue euphémique, comme dans « Vol à main armée » : l'arme du jeune et doux voleur s'avère être un pistolet de plastique, et la voiture de police qui embarque le malfaiteur s'éloigne comme pour une « *petite promenade*, par un beau matin de juin » (c'est moi qui souligne). Un deuxième braquage nous est raconté dans une autre nouvelle par un narrateur témoin qui, caché derrière une rangée de biscuits dans un dépanneur, voit deux jeunes malfaiteurs brutaliser à la fois le caissier et une cliente, laquelle s'avère être sa vieille voisine, madame Tremblay. Un résidant du quartier et les policiers le sortiront de sa torpeur une fois les bandits en allés. Pendant un instant, on confondra même le narrateur avec les bandits. Mine de rien, le style d'Alarie fait encore son chemin ici. Le choix du personnage comme témoin est déterminant puisque, insignifiant dans le déroulement de l'histoire, son point de vue à l'écart de l'événement perturbateur ne partage que son retrait. Il ne deviendra un agent qu'à la fin, à la mesure de ses moyens limités et non héroïques, quand il adoptera le chat de la voisine, morte dans l'incident. L'animal continuera à se régaler de lait malgré la mort de sa maîtresse, tandis que le personnage, lui, traumatisé, sera incapable de manger de nouveau les biscuits dont il raffolait auparavant. Voilà donc comment se termine ce fait divers anecdotique, par la reprise d'une routine domestique presque inchangée, prouvant la ténacité du quotidien et de ses habitudes à refouler et à repousser la « frayeur ». Du moins, si celle-ci persiste, ce n'est que déplacée sur un biscuit, à l'image du pistolet de plastique qui efface le voleur réel et lui substitue ainsi l'image rassurante de l'enfance. Car, chez Alarie, ce qui importe, c'est que la mesure commune des jours assure sa stabilité expansive, totalitaire, et enraye le sentiment d'étrangeté que procure la visite indésirable de l'événement narratif quand, par inadvertance, cet intrus se pointe.

Nicolas Tremblay

Plus mort que mort

Young-Moon Jung, *Pour ne pas rater ma dernière seconde. Récits d'outre-noir*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2007, 200 p., 24 \$.

YOUNG-MOON JUNG est un écrivain sud-coréen encore peu traduit en français. Né en 1965, il a publié son premier livre, un roman dont le titre français significatif est *Un être humain qui existe à peine*, en 1997. Le recueil de nouvelles *Pour ne pas rater ma dernière seconde* a, quant à lui, été publié dans sa version originale en 1998; romans, nouvelles et théâtre ont suivi avec une certaine régularité, mais c'est sur ce dernier titre, d'ailleurs primé dans son pays d'origine, qu'XYZ éditeur a arrêté son choix, aidé en cela par les traducteurs Ae-Young Choe et Jean Bellemin-Noël. Sous-titré *Récits d'outre-noir*, ce recueil de nouvelles propose plus d'une quarantaine d'histoires, macabres pour l'essentiel. Dans sa préface, Bellemin-Noël, qui en rajoute en les qualifiant plutôt d'« ultra-noires », fait à juste titre une précision sémantique : comme elles évoquent constamment les morts, les nouvelles de Jung sont bel et bien macabres, mais elles ne sont pas lugubres, puisqu'elles ignorent la tristesse et l'accablement qui accompagnent le deuil. Justement, l'intérêt de ce recueil réside en bonne partie dans son approche froide et cruelle de la mort, s'inscrivant dans le genre du fantastique noir et dans le registre de l'humour morbide. Frappant le narrateur, concrètement ou par des succédanés comme le rêve, souvent cauchemardesque, la mort le surprend, pourrait-on résumer, sans qu'il cesse pour autant de vivre trépassé (ou de rêver éveillé), empêchant du coup que ne s'interrompe son histoire, d'où le sous-titre qui souligne l'aspect fantomatique de cette prise de parole d'outre-noir ou d'outre-tombe, pour dire comme Chateaubriand.

C'est connu que la mort des autres s'imagine et s'accepte mieux que la sienne propre, laquelle arrive toujours trop tôt, du moins quand elle est soudaine. À titre d'exemple littéraire, Tolstoï le raconte bien, dans *La mort d'Ivan Illitch*, en débutant d'abord par la fin, c'est-à-dire par les obsèques du personnage principal, puis en enchaînant avec le

récit chronologique qui a mené Illitch jusqu'à l'ultime agonie. Récit qui devient, par contamination, à cause de sa structure qui commence par la situation finale, celui d'un moribond en sursis. « Quelle chance que ce soit lui et pas moi ! » pensent en chœur ses collègues de travail, dont Piotr Ivanovitch qui, à la vue des traits du défunt, sentira émaner comme un reproche aux vivants, un *memento mori*. Son destin connu d'avance, Illitch meurt donc dès sa venue au monde pour le lecteur, au point où le récit brusque l'événement fatidique en lui attribuant une cause absurde, le flanc du personnage ayant heurté, dans la chute d'un escabeau, l'espagnolette d'un châssis. S'accroissant, le malaise d'Illitch, d'abord léger puis sérieux, rassure progressivement les attentes, comme s'il les accompagnait dans sa montée, car ce personnage en trop, sacrifié, qui préfigure la mort indésirable dès les premières lignes du récit, doit disparaître pour emporter vite la mort sous terre et soulager les autres qui y ont échappé : telle est sa fonction de malheureux élu. Jung, lui, ne conserverait, s'il racontait la mort d'Illitch, que l'épilogue. Le narrateur ne serait pas impersonnel mais plutôt subjectif, le mort se parlerait à lui-même malgré l'invraisemblance de la chose. Des yeux de son cadavre, l'esprit d'Illitch témoignerait, dans l'ignorance de son nouvel état, du monde qui l'entoure, jusqu'au moment où sa fin deviendrait si évidente — souvent au moment de la chute de la nouvelle chez Jung — qu'il se l'avouerait enfin et qu'il s'éteindrait donc pour de bon (ou que le texte prendrait fin), plus mort que mort. La nouvelle « Le croque-mort » procède exactement ainsi, se terminant par l'inhumation du personnage-narrateur, habillé par un employé des pompes funèbres, entré sans prévenir dans sa chambre, et transporté jusqu'au cimetière dans une carriole tirée par un âne. Le résumé de cette histoire qui raconte l'après selon les prérogatives de l'avant, c'est-à-dire du vivant, montre bien la structure des textes de Jung. Toutefois, il ne ressort de cela qu'un procédé en soi ordinaire, par ailleurs déjà beaucoup exploité en littérature. L'originalité de Jung tient plutôt dans son traitement réfléchi et distant de ce moment dont l'altérité est et reste fondamentale. À cet effet, conscient de sa rhétorique, l'auteur emploie souvent le mot « rétroaction » pour décrire la prolongation de vie du mort qui fait sciemment entorse au réel. Qu'un mort parle après coup ou, plus exactement, qu'il se tienne un discours

intérieur, comme si l'événement n'avait pas eu lieu, relève de son ignorance, parfois d'une négation, ou de sa focalisation interne plus qu'interne, dirait la narratologie. Sa compréhension limitée de l'action narrative, repliée à tort sur le monde de la vie, donne de drôles d'incongruités par moments. Par exemple, alors que le croque-mort se plaint de la puanteur, le mort pense : « En fait, c'est moi qui aurais dû faire la grimace, mais j'avais beau renifler, je ne sentais rien — en tout cas, ça ne sentait rien d'autre que cette odeur de pourri qui ne quitte jamais ma chambre. » Dans cette citation, on comprend que l'existence du personnage se calcule après la mort seulement, à l'écart de son temps de vivant oublié, de même que de son ancienne odeur que remplace la pestilentielle devenue la norme inexplicquée. Ce détail annonce en fait la cohérence qui s'installe, implacable, car nier la mortalité et ses paramètres dérègle la vie elle-même et la condamne dès lors aux limbes et au néant d'une errance désincarnée : « En attendant, par ma progressive disparition, je m'accomplissais comme absence et silence, comme infini et éternité. » Cette phrase, la dernière du « Croque-mort », montre bien la profondeur poétique de Jung, qui creuse, d'après un vice logique assumé, la question phénoménologique de la mort, quand la conscience se veut éternelle. Ainsi, en plus de leur côté spectaculaire et macabre, les nouvelles de *Pour ne pas rater ma dernière seconde* ont aussi une intelligence discrète, instillée ici et là, qui réfléchit l'espace-temps de la mort d'après la vie, tout en réalisant la supercherie de cette manipulation qui relève d'un désir égocentrique, d'un genre à souhaiter cruellement l'apocalypse ou une hécatombe autour de soi plutôt que sa seule petite mort. La force de ce recueil se situe justement à l'intérieur de ces deux limites : d'un côté, Jung-auteur tue allègrement ses personnages ; de l'autre, ses narrateurs rejettent leur propre mort dans leur résurrection ratée, d'outre-noir. Mais à force de vouloir l'éviter, la mort, c'est elle qui, néanmoins, prend perversement toute la place. S'applique dès lors ce sentiment — que j'emprunte à une boutade de Woody Allen — de la longueur interminable de l'infini auquel elle nous condamne, surtout quand on arrive vers sa fin... À méditer.

Nicolas Tremblay