

XYZ. La revue de la nouvelle

Nouvelles d'ici et d'ailleurs



Number 92, Winter 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/3028ac>

[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*, (92), 85–91.



Nouvelles d'ici et d'ailleurs

Nouvelles d'ici et d'ailleurs

Des douleurs enfouies

Véronique Bessens, *Contes du temps qui passe*, Montréal, Triptyque, 2007, 137 p.

SIX ANS après la parution du roman *Un train en cache un autre* aux éditions Marchand de feuilles, Véronique Bessens publie un premier recueil de nouvelles. Ce second livre de l'auteur s'ouvre sur une série de textes écrits dans une langue sobre et maîtrisée, qui insinue plutôt que de dire, qui laisse entendre plutôt que d'affirmer. Par le biais de brèves histoires ancrées dans un quotidien souvent banal, l'auteur traduit le douloureux rapport des hommes à l'existence. Ses personnages vieillissent, leurs souvenirs s'enfuient, leurs amours s'évaporent. Ainsi, dans « Mémoire de poisson rouge », une veuve reconnaît son propre foulard au cou d'une inconnue. Son conjoint avait donc une maîtresse. Ses pertes de mémoire n'étaient peut-être pas aussi innocentes qu'elles le paraissaient. Ailleurs, dans « La maison sans volets », on nous présente les questionnements, les peurs et les faiblesses d'un enfant interné dans un hôpital psychiatrique. L'auteur maîtrise l'art de la concision, sa prose touche à l'essentiel, évite le remplissage. Elle cherche à exprimer le non-dit, ce qui se ressent, mais s'exprime difficilement : « Parfois j'ai peur de ce que tu ne me dis pas » (p. 39), pense un homme devant sa conjointe silencieuse.

Si ces premières nouvelles présentaient une unité de ton, le recueil perd ensuite de sa cohésion. On découvre des écrits plus légers, d'un humour grinçant sans être vraiment incisif (je pense entre autres à « Ballon-chasseur ») et on bascule de plus en plus dans le fantastique, voire dans le burlesque. Il en est ainsi dans « L'effet boule de neige » où un météorologue convainc les habitants de son village qu'il détient la vérité absolue sur la pluie et le beau temps. Il mourra finalement gelé, un jour de février où il avait prédit la

canicule. Ici, le narrateur s'exprime avec une truculence qui contraste avec la sobriété des premiers textes du recueil. Interpellant le lecteur : « Comment, vous bâillez déjà ? » (p. 89), il rappelle la littérature de tradition orale et, par le fait même, le conte. Semblablement, le narrateur de « Trois fois le tour de l'île » ne cesse de s'adresser au lecteur tandis qu'il l'entraîne dans une déambulation à travers la ville, prétexte à une succession d'interrogations loufoques. Le recueil manque ici d'unité et le lecteur s'y situe difficilement. Pourtant, certaines des nouvelles plus fantastiques de Véronique Bessens traduisent métaphoriquement le mal de vivre exprimé dans les premiers textes du recueil. Par exemple, dans « Le règne végétal », un homme vit reclus dans sa maison où tout lui rappelle celle qui l'a quitté. Hanté par elle comme elle était passionnée de botanique, l'homme descend jusqu'au sous-sol qu'il trouve étrangement envahi par une végétation luxuriante, symbole de son obsession. Les deux dernières nouvelles du recueil finissent de lui redonner de sa cohérence en présentant des récits fantastiques écrits avec une rigueur et un sens du non-dit qui rappellent ses premiers textes. De fait, si l'univers de « Des tuiles et des roses » est proche du conte — un village, comme situé hors du monde ; une famille aux mœurs très ritualisées —, Véronique Bessens y présente avec finesse les douleurs cachées de ses personnages. Ainsi, une jeune fille confrontée à un monde injuste partage avec son grand-père des moments de faiblesse, d'intimité : « la petite devient le seul objet de reconnaissance du vieillard, son seul point de repère dans le monde qui menace de s'effacer » (p. 130). C'est aussi avec habileté que Véronique Bessens mélange réalisme et fantastique dans « Dialogue de sourds », le texte qui clôt le recueil. L'auteur tente d'y exprimer la mort, l'indicible, alors qu'une voix (sorte d'écho de sa conscience) s'élève du défunt pour l'interpeller une ultime fois afin de lui annoncer le vide qui l'attend, la fin de tout.

Contes du temps qui passe est donc un recueil inégal qui risque de perdre son lecteur en cours de route pour le retrouver à la fin. Les treize nouvelles qui le composent présentent toutes un certain questionnement (qu'annonce le titre) sur le passage du temps. Elles mettent en scène des personnages qui souffrent de vieillir, des

couples s'étiolant avec les années, des lieux échappant à toute temporalité... Cette interrogation n'est toutefois pas assez présente ni poussée en profondeur pour tisser des liens forts entre les nouvelles. Reste que Véronique Bessens sait parfois écrire des textes qui vont droit à l'essentiel, perçant la carapace humaine pour pointer du doigt les douleurs enfouies.

David Clerson

Une limite de la nouvelle ?

Luc Larochelle, *Fugues en sol d'Amérique*, Montréal, Leméac, 2006, 166 pages.

LA FUGUE est un motif qui s'offre tout entier, sans construction requise. La littérature n'a qu'à le saisir comme une aubaine. Par exemple Suzanne Jacob, en 2005, en a fait un gros roman chargé de voix féminines. Luc Larochelle, pour son premier livre chez Leméac (auparavant, il publiait chez Triptyque), a choisi pour sa part la nouvelle, et des dimensions plus modestes. Mais il ne s'éloigne pas de l'essentiel quant à la fugue, essentiel qu'on trouvera, une fois n'est pas coutume, dans les trois définitions qu'en donne le dictionnaire. La fugue est d'abord cette composition qui enchaîne des voix selon un principe d'imitation, où l'on a l'impression qu'elles se poursuivent et se précipitent vers un terme. Elle signifie par ailleurs, simplement, la fuite elle-même, pour une durée variable, en regard du lieu habité. Et finalement — c'est moins connu, plutôt suranné — la fugue a été considérée en psychologie comme une pathologie morbide. On a aujourd'hui laissé tomber l'idée, mais elle était vraiment fascinante. Qui s'échappe de son milieu entame son propre effacement, comme une répétition avant la grande scène à venir. Alors pourquoi donc l'idée de la fugue demeure-t-elle si séduisante ? Parce que oui, avouons-le : il y a suffisamment d'âges dans la vie pour que l'idée surgisse au moins une fois chez quiconque. Cela va décevoir, mais Luc Larochelle,

bien que son livre dispose tout en ce sens, ne semble pas trop occupé par le développement de cette question. Non pas qu'il s'en détourne. «Changer de vie» est bien ce qui occupe la majeure partie du discours de ses personnages. Ne pas y parvenir est toutefois ce qui procure une forme au plus grand nombre d'entre eux. Ainsi Estelle, dans «Le bonheur en été»: «Après son divorce, elle a quitté la maison d'Ahuntsic pour revenir avec sa fille dans le quartier de son enfance, avec le sentiment qu'on ne peut se fabriquer un destin qu'avec les matériaux que l'on connaît.» Ils sont à peu près tous ainsi, jusqu'à une sorte de culmination avec le «je» de «Homo incognitus»: «Ma propre vie se déroulait désormais dans l'anti-chambre de celle des autres, dans l'attente d'une impossible substitution dans leur destinée.» Je n'aurais pas cru en arriver à dire cela un jour dans le présent espace critique, mais sans doute est-ce le choix de la nouvelle comme genre qui pose ici problème. Bien sûr l'enfilade des textes distincts permet de mettre en valeur les échos imitatifs de la forme-fugue: on retrouve des motifs, des voix se répondent sur le même ton, des personnages entr'aperçus se matérialisent plus loin dans un récit qui leur est soudain consacré. Mais vouloir aborder la crise existentielle, le moment où l'on bascule dans autre chose, sinon dans le noir, avec l'économie d'une forme très brève (ça fait rarement plus de quatre pages chez Larochelle), finit par poser un assez gros problème, en même temps que de soulever un fait littéraire remarquable. En effet les textes dépressifs marquants sont des romans, longs, complexes, dotés d'une épaisseur historique: Dostoïevski, Brontë, Fitzgerald, Salinger, et même plus récemment Houellebecq, que semble d'ailleurs vouloir imiter Larochelle sans y parvenir, sauf en plusieurs passages de sexe assez réussis. Pour qui veut donner une forme narrative à l'expérience de «ne croire en rien», comme l'écrit Larochelle dans son épigraphe, il semble encore qu'un vaste système, plutôt qu'une accumulation de vignettes, soit paradoxalement requis. «Après tout, je ne la connaissais que depuis un mois; nous avions passé le premier week-end au lit, le deuxième sur les pentes de ski, le troisième à parler d'avenir et le dernier à nous engueuler. Toute une vie en quatre semaines.» Malgré l'habile tournure, l'ironie contenue, l'étouffant decrescendo,

une telle giclée narrative tombe à plat. Probablement parce qu'il manque trois cents pages à sa suite. Il est la plupart du temps odieux de critiquer une forme littéraire (ou quoi que ce soit d'autre) sur la base de ce qu'elle n'est pas. On peut bien essayer, ici, d'éviter cela, mais ce sera pour déplorer qu'un passage aussi idiosyncrasique soit laissé à lui-même au sein d'un cadre qui l'aplatit jusqu'à presque en faire un moment de cynisme. Une vie ne sombre jamais seule ; pour exprimer un vrai désespoir, elle a besoin d'un monde à emporter dans l'abîme. Il faut alors une manière de système, du relativisme, des niveaux de récit, quelques caractères sur qui une durée imprime des variations, et surtout l'horizon d'un temps vaste et inhumain, c'est-à-dire le ferment d'une mélancolie. La nouvelle, ici, semble donc ne pas suffire. Et l'Amérique dans le titre ? Enfin bon. Je suppose que l'Amérique continue d'évoquer l'idée d'une fuite, avec ses grands espaces vous savez, ses autoroutes, ses motels, ses *small towns* et tout le tralala. Ça reste commode. Même s'il suffit de lorgner, ne serait-ce que distraitement, vers ce qui s'écrit aux États-Unis comme au Canada anglais pour voir qu'on est passablement revenu de tout ça, ou du moins qu'on a cessé de le conjuguer avec déréluction et désœuvrement. Entre Montréal, Banff, Denver, le Maine, le Montana, tous ces endroits sur lesquels Larochelle fait glisser ses personnages, n'y a-t-il donc pas autant de vie que d'espace ? Pourquoi encore des poncifs nomades, et pas davantage d'euphorie spatiale derrière le mot « Amérique » ?

Daniel Laforest

Pathos

Esther Croft, *Le reste du temps*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2007, 112 p., 20 \$.

CITÉ dans le dictionnaire *Le Robert* à l'entrée « pathétique », Rousseau raconte, probablement dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, son roman épistolaire, que ses personnages, pour

«tempérer les douleurs de l'absence», s'écrivent des lettres d'un «pathétique à faire fendre les rochers». Cette hyperbole, pourtant fort évocatrice, sonne un brin ridicule aujourd'hui. Répandus à notre époque, le pessimisme ou l'ironie, qu'on observe dans le désenchantement d'un Kundera, ne visitent plus guère sérieusement la débauche des sentiments. Toutefois, à lire Esther Croft, plus exactement son quatrième recueil de nouvelles, *Le reste du temps*, m'est avis que, pour certains écrivains, le pathétique a toujours sa place dans la littérature. Plus exactement, ce mot, «pathétique», est à prendre au sens que l'entend l'âge classique, inspiré, dans sa division des genres littéraires, par le modèle de l'Antiquité. Où la tragédie, qui, par sa catharsis, force l'identification, le partage des émotions et de leur pathos, s'oppose à la distance cruelle du rire propre à la comédie : fourbe et obsessif, Harpagon n'attire guère la pitié du spectateur tandis que la passion destructrice de Phèdre la suscite, elle, par exemple. Il y a donc du tragique chez Croft dont le recueil parle une langue secouée par des drames humains au cours inéluctable (mort d'un frère haï à tort, coma d'un enfant, mère suicidaire repentie mais désormais rongée, ô ironie du sort, par le cancer, etc.). Programmatique, l'épigraphe, de Philippe Besson, en harmonie avec la fatalité de la tragédie, annonce d'ailleurs une «mort prévisible». La sentence tombe d'entrée de jeu comme un couperet. Ainsi, le titre, *Le reste du temps*, doit-on présumer avant même la lecture des nouvelles, ne cible guère le temps inoccupé des loisirs que nomme le parler quotidien. C'est au contraire le temps véritable mais morose que vous comptez avant l'avènement connu de la fin ou, encore, le temps d'une survie après un malheur, un traumatisme, qui vous a transformé à jamais. En vérité, on pressent dans les écrits de Croft — du moins aussi dans son roman *De belles paroles* — la morale voulant qu'à ne pas goûter le poids réel de la vie ou des mots on meurt symboliquement au monde comme sujet. Également membre du collectif de rédaction de cette revue, l'écrivain ne me tiendra pas rigueur, je l'espère, de cette observation puisque, cette morale ou leçon, qui est la révélation de ses textes, est bien ce qui s'offre à ses personnages, plongés dans un univers que mine le regret d'un temps perdu dans l'obscurité aveugle (c'est en quoi aussi la

mémoire de ce temps n'est pas proustienne): « Mais il arrive toujours un moment où la fascination se transforme malgré lui en regret. Où son cœur se crispe autour d'une certitude irréversible: il n'aura jamais été cet enfant libre et si pleinement vivant. » (p. 84) Cette citation résume mieux que ne le ferait le compte rendu des histoires (dix au total) la teneur du recueil parce qu'elle dit tout: la révélation presque extatique d'un passé raté, le regret, la possibilité d'un bonheur à découvrir et qui, ici, relève de la mythologie de l'enfance paradisiaque. Par surcroît, selon mon décompte, le mot « rituel » revient, dans le livre, à au moins quatre reprises (aux pages 14, 27, 58 et 68), et le mot « régénérescence » revient aussi avec une bonne fréquence (aux pages 68, 88 et 96). Cette recherche lexicale, par ailleurs approximative, vous semblera scolaire; elle n'en reste pas moins significative. Elle montre bien à quoi tiennent les parcours narratifs des nouvelles qui effleurent le sacré mais comme à distance. D'abord, il s'agit de se purger, de se purifier du passé; ensuite, on renaît ressourcé et transformé. En effet, le pathétique et ses pleurs ont le pouvoir de laver et purifier le cœur, pouvoir que Rousseau, par hyperbole, prétend même surnaturel, divin pourrait-on dire — mais le châtement du tragique, n'est-ce pas l'œuvre de Dieu après tout qu'aujourd'hui, profanes, nous appelons prosaïquement « vie »? Ainsi, pour ce faire, le « bleu du ciel », chez Croft, sera, le plus gravement du monde, « transparent à vous remplir de larmes » (p. 77), de même que le père, au chevet de son adolescent malade, trouvera le « chemin de la tendresse absolue » (p. 56) quand, à la fin, entendant la berceuse que chante la mère de son fils dont il s'est séparée, ses « grands yeux [deviendront] mouillés » (p. 61). Bref, quelque chose de l'ordre de la foi, propre à la terreur qui vous saisit quand le sacré de la mort vous approche et que Dieu se révèle dans son évidente nécessité, est exigé pour goûter ces textes: le pacte de lecture du tragique suppose, je vous le rappelle, l'identification. À l'exception près qu'ici, la chose en quoi il faut croire, c'est en la littérature (une certaine littérature en fait: réparatrice). Le testament d'un personnage le dit noir sur blanc: « Le monde a tant besoin de poésie. » (p. 50)

Nicolas Tremblay